

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
FACULTAD DE FILOLOGÍA  
Departamento de Filología Alemana



**TESIS DOCTORAL**

***Iphigenie* o la templanza de las emociones.  
Consideraciones estético-educativas en la *Weimarer Klassik***

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**José Antonio Domínguez Rozas**

Director

**Arno Gimber**

**Madrid, 2017**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**Departamento de Filología alemana**



***Iphigenie* o la templanza de las emociones.**

**Consideraciones estético-educativas en la *Weimarer Klassik***

**Tesis doctoral**

Jose Antonio Domínguez Rozas

Director de la tesis  
Dr. Arno Gimber

**Madrid, 2015**

---

---

# ***Iphigenie* o la templanza de las emociones.**

**Consideraciones estético-educativas en la *Weimarer Klassik***

Tesis para la obtención del grado de Doctor

Autor: Jose Antonio Domínguez Rozas

Director: Arno Gimber

Facultad de Filología

Departamento de Filología alemana

Universidad Complutense de Madrid, 2015

---

---

## *Agradecimientos*

Me gustaría dar las gracias a todos aquellos maestros y profesores que me han mostrado la importancia de la lectura y la superación personal en mi camino hacia la educación y, en especial, a Arno Gimber y a la Universidad Complutense de Madrid por brindarme total libertad en mi estudio, con lo que me gustaría adivinar una afinidad electiva por Schiller.

A mis padres por su comprensión, a mi querida hermana por su siempre incondicional apoyo y a mis amigos y noble compañero, el de *la bola*, por los momentos de felicidad y su sereno interés.

Y esencialmente a la Música que con su ensoñación de un mundo mejor ha propiciado este trabajo.

---

---

*SELIM*

“Dein Vater! Ich kenne ihn gut und hasse ihn. Er hatte mich betrogen, gedemütigt, bestohlen. Der Sohn meines ärgsten Feindes steht vor mir. Ein Lestados war es auch damals, der mir die Geliebte nahm, mein ein und alles... Und dieses Menschen Sohn ist jetzt in meiner Gewalt! Sage selbst, wie würde er jetzt an meiner Stelle handeln?”

*Die Entführung aus dem Serail*

W. A. Mozart



---

---

## Índice

<b>I. Introducción.....</b>	10
<b>I.1. Estado de la cuestión .....</b>	28
<b>I.2. Objetivos y metodología.....</b>	39
 <b>II. Hacia una caracterización trágica y civilizada.....</b>	44
<b>II.1. Thoas o el garante de las promesas .....</b>	55
<b>II.2. Arkas o el triunfo de la inocencia.....</b>	59
<b>II.3. Orest o el entendimiento malsano.....</b>	64
<b>II.4. Pylades o el interés propio .....</b>	68
<b>II.5. Iphigenie o la voluntad santa .....</b>	72
 <b>III. Hacia una psicología pragmática e ilustrada .....</b>	80
<b>III.1. Arkas o el sentimiento de inferioridad de clase.....</b>	85
<b>III.2. Thoas o la supremacía de la herencia recibida .....</b>	91
<b>III.3. Pylades o el moderno e insistente cuestionamiento .....</b>	98
<b>III.4. Orest o el sentimiento inconfeso de culpabilidad.....</b>	103
<b>III.5. Iphigenie o la templanza de las emociones .....</b>	113
<b>III.5.a. Iphigenie como representación en sí de la moral.....</b>	116
<b>III.5.b. La experiencia psicológica como base empírica de</b> <b>la moral.....</b>	120
<b>III.5.c. El arte como moldeador de los sentidos.....</b>	124
 <b>IV. Hacia lo bello de la humanidad .....</b>	128
<b>IV.1. Los escitas o la obcecada tosquedad .....</b>	135
<b>IV.2. Los griegos o la enervación de los sentidos.....</b>	139
<b>IV.3. Iphigenie o la serena sencillez .....</b>	142
<b>IV.3.a. Del arte a lo bello .....</b>	144
<b>IV.3.b. De lo bello a lo humano .....</b>	146

---

<b>V. Hacia un estilo clásico y universal</b> .....	150
<b>V.1.</b> Lo suprasensible del sentimiento .....	153
<b>V.1.a.</b> Los griegos o la satisfacción en lo agradable .....	159
<b>V.1.b.</b> Los escitas o la complacencia en lo bueno.....	164
<b>V.1.c.</b> <i>Iphigenie</i> o de lo bello a la sublimidad .....	170
<b>V.1.c.1.</b> De la idealidad de lo humano.....	173
<b>V.1.c.2.</b> De la afinidad por la naturaleza a la dispo- sición para el sentimiento moral bueno .....	178
<b>V.2.</b> La Naturaleza como esencia de la condición humana.....	180
<b>V.2.a.</b> La cultura clásica como aprendizaje de la naturaleza humana .....	182
<b>V.2.b.</b> La autonomía del arte .....	186
<b>V.3.</b> Hacia el Estado estético.....	190
<b>V.3.a.</b> <i>Das Ideal und das Leben</i> .....	192
<b>V.3.b.</b> Una estética diletante.....	203
 <b>VI. Conclusiones</b> .....	 214
 <b>Bibliografía</b> .....	 226
 <b>Resumen</b> .....	 246
<b>Abstract</b> .....	250
 <b>Apéndice</b> .....	 254
Johann Wilhelm Heinrich Tischbein, <i>Iphigenie und Orest</i> , 1788...	256
Georg Melchior Kraus, <i>Iphigenie und Orest</i> , 1801 .....	258
Anselm Feuerbach, <i>Iphigenie</i> , 1862.....	260
Anselm Feuerbach, <i>Iphigenie II</i> , 1871 .....	262

---

## **I. Introducción**

El tema de Ifigenia y su obligada condición de sacerdotisa de Diana ha sido tratado desde diferentes puntos de vista y en diferentes manifestaciones culturales, pero ya en Eurípides se aprecia aquello que Johann Wolfgang Goethe desarrollará hasta la culminación del ideal humanista. La trama de la tragedia griega de Eurípides no es ya una simple concatenación de sucesos que por decreto divino dirigen a Ifigenia a su servicio sacerdotal, sino que va tornándose cada vez más humana. Podría verse ya como una moderna tragedia psicológica en la que la protagonista lucha contra sus propios sentimientos. Es en este sentido por el que Friedrich Schiller, en la valoración de la obra de su amigo literario, indica que la heroína goethiana no es un alma bella que se deja arrastrar por los mandatos divinos y soporta su carga con digna benevolencia, sino que lucha constantemente entre sus obligaciones como mujer, sacerdotisa, hermana e hija, en todos sus diversos aspectos, y sus propios sentimientos.

Según diferentes interpretaciones, como la descrita en el estudio de Christa Bürger<sup>1</sup>, el drama clásico *Iphigenie auf Tauris* de Goethe constituye la culminación de la institución burguesa del arte, iniciada ya en tiempos del ilustrado Gotthold Ephraim Lessing, entre otros, con su drama nacional y burgués. Mucho cabría decir sobre la anterior afirmación, pero también cabría intentar definir todos aquellos aspectos estético-artísticos que confluyen en la obra, las circunstancias por las que el autor del drama sobre la estirpe tántala lo dotó de aquellas cualidades que lo moldearían hasta su última configuración en verso y, por último, poner de manifiesto como la confrontación oriente-occidente podría ser uno de los ejes vertebradores del drama, ya que uno de los aspectos más destacados de la obra en cuestión ha sido siempre la intención civilizadora de la misma.

---

<sup>1</sup> Bürger, C., *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977.

---

Tal cualidad civilizadora de la obra y de la propia heroína podría dividirse en dos aspectos significativos. Por un lado, la pertenencia a una u otra cultura no implica la no participación de la humanidad de la que ambas son representantes y, por el otro, se pondría en escena la abolición de una costumbre que sacrifica a todo aquel extranjero que pisara playa escita. Todo este proceso tiene como marco general la situación sentimental por excelencia: *Iphigenie* exiliada en un pueblo extraño que coarta su libertad. Dicho exilio evidentemente pone en contacto a dos culturas diferenciadas, en el que una de ellas, la griega, en un grado de civilización superior se enfrenta o colisiona con otra, la escita, supuestamente bárbara<sup>2</sup>.

## I.

La estructuración en diferentes cortes que constituían el imperio alemán daba a su concepción de nación y cultura algo peculiar. Siguiendo a Birgit Nübel y su estudio *Zum Verhältnis von 'Kultur' und 'Nation' bei Rousseau und Herder*<sup>3</sup>, se deduce que mientras, por un lado, la filosofía de Jean-Jacques Rousseau fue la que desarrolló el concepto de los Estados-Nación, es decir, *la formación subjetiva y política de la concepción de pertenencia a un determinado grupo*, por el otro, fue Johann Gottfried Herder quien introdujo la idea, más frecuente en los países del este y centroeuropeos, de *Kulturnation*, es decir, *una identidad más objetiva e instaurada en la lengua o cultura de cada país*. La cultura que era interpretada hasta entonces, en cierto modo, como naturaleza, a partir de la segunda mitad del s. XVIII fue concebida como un ideal nacional

---

<sup>2</sup> Por el momento contemporáneo que se está viviendo, tal consideración podría extrapolarse, por ejemplo, a la problemática económica entre los países nortños y sureños del continente europeo, o a la disputa religiosa entre oriente, léase mundo árabe, y occidente, o, sin duda el más preocupante éticamente, a la avalancha que sufren los pueblos del primer mundo de personas del llamado tercer mundo, los cuales aspiran a aquello que se ha conseguido en sus países vecinos, o simplemente están huyendo de guerras que ponen en peligro su propia vida, pero comprueban después de la penosa llegada que su sueño no puede ser compartido por toda la humanidad.

<sup>3</sup> Nübel, B., *Zum Verhältnis von Kultur und Nation bei Rousseau und Herder*, Nationen und Kulturen. Zum 250. Geburtstag Johann Gottfried Herders, Königshausen und Neumann Verlag, Würzburg, 1996, pág. 97.

---

que se contraponía o se diferenciaba de lo extranjero u otras. Por lo tanto, el concepto de pueblo según Herder era tanto un ente social como nacional, en tanto que tenía connotaciones culturales y políticas.

En este sentido, la corte de Weimar formaba parte de aquella división territorial alemana de la época que favorecía el ennoblecimiento de un pueblo en particular hasta dotarlo de cualidades casi nacionales. Con ello, aquellas pequeñas cortes alemanas constituirían la culminación del ideario herderiano, en tanto que unas pequeñas y homogéneas unidades ‘nacionales’ satisfacían los intereses de una sociedad casi utópica, en la que su grado cultural o de civilización iría estrechamente ligado a la forma en la que se había estructurado como tal. Herder estudió también el efecto de la poesía en las costumbres de los pueblos, con lo que el creador, aquél que diferencia la unidad de la totalidad nacional sin desdibujar cualquier propiedad intrínseca de cada una de aquéllas que la conforma, tendría un papel importante para la culminación del constructo social.

Goethe se decidió, entre otros aspectos, por la pequeña corte de Weimar en Turingia por la influencia que su obra pudiera tener en la pequeña sociedad aristócrata y burguesa y la posible promoción personal que pudiera desarrollar en ella, a diferencia de la que hubiera podido tener en otra de más importancia y mucho más jerarquizada e inaccesible como, por ejemplo, Berlín o Viena. En este sentido, la duquesa Anna Amalia de Sachsen-Weimar jugó un papel muy importante en la promoción de las artes en su corte.

Durante el periodo clásico, y aún hoy en nuestros días, Weimar se convirtió en un centro de peregrinación para todo tipo de artistas de diferentes ámbitos creativos que se sentían atraídos por el centro cultural que se estaba gestando en sus días y del cual querían ser partícipes. Los cafés literarios se convirtieron en citas obligadas para una corte que quería ilustrarse en todo lo nuevo que iba surgiendo, compartiendo todas aquellas revistas sobre crítica literaria, discutiendo sobre moda y un largo etcétera. Todo ello favoreció que la pequeña

---

ciudad provinciana cultivara una sociedad ávida de vivir un periodo tan productivo artísticamente. Pero sin duda, el nombramiento de Christoph Martin Wieland como mentor de los propios hijos de la duquesa elevó la visión del artista a ámbitos hasta entonces desconocidos.

En su posición, Wieland ejerció un papel muy importante como promotor de las distintas artes, tanto en su aspecto creativo como crítico, editando revistas como *Der Teutsche Merkur*, sentando de este modo las bases para la formación de una pequeña élite social capacitada para que sus diferentes obras tuvieran una acogida favorable y que su asimilación fuera solo factible para aquellos iniciados en el Arte. Antes de llegar al establecimiento de un teatro nacional profesional, diferentes grupos teatrales amateurs se daban cita en el teatro de la corte representando aquellas obras francesas de corte clásico que enardecían el orgullo monárquico absolutista. La música también tuvo un papel importante y se representaban, entre otros, aquellos *Singspiele* de Wolfgang Amadeus Mozart en los que el tema bucólico-pastoril era tan del gusto de la aristocracia de la época.

Wieland adaptó la Ilustración para que ésta quedara integrada dentro de la sociedad cortesana modelando sus normas éticas y estéticas. Toda forma teatral era entendida como un espejo en el que se reflejaba la realidad, es decir, aquel monarca encumbrado en las obras clásicas era declamado por aquél que ostentaba el poder en la corte. En cierto modo, el hijo de Biberach an der Riß preparó a la pequeña Weimar para que el joven Goethe pudiera establecerse allí a partir del año 1776 como consejero áulico del duque Karl August, tras aceptar su invitación epistolar.

Toda esta relación estaba intrínsecamente ligada al mecenazgo, vínculo que unía al artista con su protector, con la que el creador podía tener una vida algo distendida sin preocupación alguna por su manutención económica. Si bien Schiller tuvo a lo largo de su vida problemas económicos, agravados en gran medida por su delicada salud, en el caso de Goethe esta relación quería tener

---

un carácter totalmente libre, es decir, y como se muestra en la disyuntiva de *Torquato Tasso*, la creación artística tenía que ser totalmente independiente de la atadura al mecenas y no subordinada a sus directrices. Por ello, Goethe estableció una relación ambivalente con sus protectores, mientras respondía con eficacia a sus diferentes obligaciones como consejero por un lado, por el otro, su alma creativa configuraba obras que serían, junto a la producción literaria y filosófica de Schiller, el código estético de la *Weimarer Klassik* y la formación de una literatura nacional y universal, una *Weltliteratur*.

## II.

La aportación política de Goethe en la corte de Weimar estaba muy relacionada con las acciones sociales que debían mejorar, de una forma u otra, la situación de sus conciudadanos. Durante esta época pudo comprobar las penurias con las que el campesinado había de convivir diariamente y compararlas luego con aquellas que se daban en suelo italiano. Así lo describió en una carta a Charlotte von Stein enviada desde Apolda y fechada el 6 de marzo de 1779, “hier will das Drama gar nicht fort, es ist verflucht, der König von Tauris soll reden, als wenn kein Strumpfwürker in Apolde hungerte”<sup>4</sup>. Mientras por un lado se muestra la eterna problemática entre la creación artística y el posible contenido humano presente en la misma, por el otro, Goethe evidencia la situación deprimente de sus semejantes. Si bien era consciente que con el arte no podían solucionarse los problemas sociales, sí consideraba que la sensibilidad requerida para la creación artística podía plasmar de alguna forma las necesidades particulares. En tal sentido le comentó a su secretario en una de sus conversaciones, “der Mensch ist nicht geboren, die Probleme der Welt zu lösen, wohl aber zu suchen, wo das Problem angeht und sich sodann in der Grenze des Begreiflichen zu halten”<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Jeßing, B., *Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang Goethe – Iphigenie auf Tauris*, Reclam, Stuttgart, 1978, pág. 43.

<sup>5</sup> Eckermann, J. P., *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Leben*, Carl Hanser Verlag, Band 19, München, 1986, pág. 149. “El hombre no ha nacido para resolver los



---

Todo ello estableció un sentido crítico-social que en cierto modo se reflejaría en la obra en consideración, es decir, todos aquellos lazos establecidos entre el soberano y sus vasallos fueron cuestionados, en el sentido de que la relación vertical entre las diferentes capas que constituían la sociedad de su época estaba en exceso diferenciada. Si bien no es comparable la dependencia de un súbdito de su soberano, sí es remarcable ésta en relación a las diversas interconexiones entre los estamentos. Es en este sentido al que apunta Dahnke en su estudio, “sie (*Iphigenie*) hat die Humanität in das Barbarenreich gebracht; sie hat das alte Blutopfergesetz außer Kraft gesetzt und ein neues, nicht mehr schlechthin despotisches Verhältnis zwischen König und Volk ermöglicht”<sup>6</sup>. Así Goethe en su *Iphigenie*, haciendo cuestionar las costumbres a aquellos que son partícipes de ellas, establece una nueva visión de las mismas, en tanto que el ser humano puede someterse o no a ellas según su propia decisión libre.

La integración en la corte se produjo sin grandes estragos por parte de Goethe y el joven creador de *Werther* fue recibido ya como un gran artista consagrado. Pudo deleitarse en los fastos de la corte a los que contribuyó con obras de circunstancia -en este sentido y en un principio, *Iphigenie auf Tauris* también fue una *Gelegenheitsdichtung*- y galantes *Singspiele* tan del gusto rococó, algunos de ellos puestos en música incluso por la propia Anna Amalia.

### III.

Uno de los aspectos que configurarían definitivamente al olímpico Goethe fueron sus estancias en Italia y especialmente en Roma. Aquella concepción

---

problemas del mundo, pero sí para intentar saber dónde reside el problema, y mantenerse a continuación dentro de los límites de lo que es capaz de comprender”, *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*, Trad. Rosa Sala Rose, Acantilado, Barcelona, 2006, pág. 191. (Se ha traducido al castellano toda cita de la que se ha encontrado su correspondencia con alguna edición de la misma obra en esta lengua. Para el caso de Winckelmann se ha utilizado el capítulo cuarto de su *Historia del arte de la Antigüedad, Von der Kunst unter der Griechen*, de la edición en alemán, y para el resto, la edición en castellano).

<sup>6</sup> Dahnke, H. D., *Im Schnittpunkt von Menschheitutopie und Realitätserfahrung: Iphigenie auf Tauris*, Text + Kritik / Sonderband, München, 1982.

---

prometeica del arte tan palpable en *Von deutscher Baukunst*, en la que el arte gótico alemán era elevado a categorías subliminales -al menos en la versión inicial del texto, redactado y modificado de nuevo después de su vuelta de Arcadia-, fue substituida por otra en la que la madurez había aplacado de alguna forma aquel ímpetu juvenil y fue apaciguada por una nueva visión del arte mucho más serena como, en palabras de Johann Joachim Winckelmann, envuelto en *una noble sencillez y una apacible grandeza*. Dicho de otro modo, todo aquel ímpetu genial, tan característico del *Sturm und Drang*, fue mutado por una visión de la creación más acorde con una realidad y una naturaleza en continuo cambio, es decir, “das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet, und wir haben uns, wenn wir einigermaßen zum lebendigen Anschauen der Natur gelangen wollen, selbst so beweglich und bildsam zu erhalten, nach dem Beispiele mit dem sie uns vorgeht”<sup>7</sup>.

*Von deutscher Baukunst*, artículo recogido en la obra *Über Kunst und Altertum* y publicado en 1823, inicia su estudioso recorrido sobre la arquitectura reivindicando el derecho a llamarse alemán a aquel arte gótico tan difundido por el cristianismo y tan criticado por aquéllos que se sentían de tan refinado buen gusto. A pesar de su supuesta desproporción inarmónica, dicho arte debería tener algo de reflexionado para producir efecto tan irresistible y, para justificar sus palabras, Goethe introduce en su texto una cita de aquél que fue el director de la Academia de arquitectura de París desde 1672, François Blondel, quien siendo un ortodoxo clasicista, reconoce *aquella proporción de las partes con el todo*.

Dicha obra debería leerse en relación con aquella versión de 1772 en la que un joven Goethe recibió una fuerte impresión al contemplar la catedral de Notre Dame de Strassburg. Pudiéndose entender éste como un sentido elogio propio

---

<sup>7</sup> Goethe, J. W., *Zur Morphologie I*, Carl Hanser Verlag, Band 12, München, 1986, pág. 13. “Lo ya formado pronto se verá de nuevo transformado, y si queremos alcanzar una intuición viviente de la naturaleza, tenemos que mantenernos flexibles y en movimiento, según el ejemplo mismo que ella nos da”, *Teoría de la naturaleza*, Trad. de Diego Sánchez Meca, Editorial Tecnos, Madrid, 2007, pág. 7.

---

del *Sturm und Drang* hacia dicha obra arquitectónica e influenciado por las ideas de Herder sobre el arte como característica de un pueblo, se observa que la creación artística no se somete a ninguna ley o rigurosa norma que la domine. La concepción estética tiene cierto aire de irracionalista, en el sentido de no saber expresar aquellas sensaciones que acometen al contemplar una obra de arte tan genial, e impresionista, en cierto modo, por la necesidad de observar dicha obra desde diferentes ángulos e iluminación. La genialidad es entendida como expresión prácticamente divina de la libertad individual creadora, lo gótico como orgullo alemán, la contemplación del todo en las partes que lo constituyen, entre otros aspectos.

Después de sus viajes a Italia y ya desde su posición áulica, Goethe no era capaz de recordar en 1823 qué fue aquello que suscitó tal irracional admiración juvenil de expresar lo inexpressable ante la catedral gótica. Un estudio exhaustivo de planos, obras de la época y grabados, entre otros, le devolvieron la familiaridad con antaño experiencia artística. Su nuevo acercamiento tenía empero una vertiente más historicista, es decir, el estudio de dicho estilo arquitectónico en su surgimiento, apogeo y decadencia. Con ello pudo estudiar la catedral de Köln, digno ejemplo del gótico alemán, y Goethe puede ya expresar de forma más clara aquello que le aconteció en la contemplación estética catedralicia de Strassburg, ofreciendo para ello una descripción de cierto aire kantiano del sentimiento de lo sublime: *la conmoción y estremecimiento que sienten los sentidos, a pesar de su familiaridad con el mundo, ante lo enorme creado*. Finalmente Goethe disculpa su antiguo elogio manifestando que aquel juvenil desenfreno ya intuyó lo propio de una gran obra de arte, es decir, que en todas las partes que configuran una creación se vislumbra la totalidad y en ésta última se encuentran recogidas todas las unidades que la conforman.

En sus escritos sobre la naturaleza Goethe muestra de forma muy elocuente una de sus características más interesantes, la de un ser extremadamente meticuloso en la observación de la realidad que le rodea. Ésta le llevó a plantear teorías

---

sobre la metamorfosis de las plantas y de cómo la idea de que *la belleza es perfección en la libertad* puede ser aplicada a las naturalezas orgánicas, teorías físicas sobre la naturaleza de la luz que propiciaron encendidos debates contra los defensores de la idea newtoniana. Posiblemente su desarrollo futuro hubiera podido favorecer una humanidad más respetuosa y en armonía con la naturaleza y no una que únicamente se aprovecha de ella en su propio beneficio.

Este envidiable ojo crítico es trasladable a la experiencia estética. En una anécdota narrada en *Dichtung und Wahrheit* que se confunde con la leyenda, Goethe intuye que la única torre supuestamente finalizada de la catedral de Strassburg no está realmente acabada pues le falta el capitel. Su conclusión es el resultado de la atenta contemplación de dicha torre, pues ésta última le ha revelado su secreto, es decir, su estética da un valor muy importante a la visualidad como instrumento del conocer, pues “[...] mein Anschauen selbst ein Denken, mein Denken ein Anschauen sei [...]”<sup>8</sup>. Con ello se pone de manifiesto la idea goethiana y a su vez clásica de que toda obra de arte perfectamente construida y que se refiere únicamente a sí misma debe poder llegar a desvelar su totalidad a partir de sus partes y las unidades que la conforman llegar a la universalidad. Goethe que quería en todo momento diferenciar su estética de la romántica imperante en las postrimerías de su vida, no entendía el gótico como un arte característicamente propio del pueblo alemán y símbolo político de su nacionalidad, sino como una forma o estilo artístico. Es decir, una de las características del Romanticismo, la de conjugar arte y nacionalidad como hecho diferenciador, era la actitud y posición artística de la cual Goethe quería distanciarse diametralmente y su *Italienische Reise* puede entenderse en cierto modo como una reivindicación contra el nuevo movimiento artístico.

---

<sup>8</sup> Goethe, J. W., *Zur Morphologie II*, Carl Hanser Verlag, Band 12, München, 1986, pág. 306. “[...] mi ver es ya un pensar y mi pensar un ver [...]”, *Teoría de la naturaleza*, Trad. de Diego Sánchez Meca, Editorial Tecnos, Madrid, 2007, pág. 211.

---

En sus estancias en Italia tuvo ocasión de entrar en contacto con una serie de artistas que influyeron y configuraron de forma decisiva su concepción del arte. En especial, entre Johann Wilhelm Heinrich Tischbein y Goethe se estableció una amistad artística que produjo muchos frutos en común. Mientras Goethe se ejercitaba en la pintura con acuarelas poniendo en práctica su *Teoría de los colores*, Tischbein configuraba en sus pinturas todas aquellas virtudes propias de una cultura occidental. Entre ellas cabría destacar, por lo propio del tema, *Iphigenie und Orest*. En ella el artista supo plasmar la enajenación de los sentidos de *Orest* ante el altar de los sacrificios pensando ya no en este mundo, sino en su entrada en el de ultratumba, donde reencontrará a sus conocidos, mientras *Iphigenie* extiende sus brazos esperando el ansiado reconocimiento.

#### IV.

Durante el siglo XVIII cada cultura se diferenciaba de las otras debido, sobre todo, a aspectos temporales y espaciales. En el siguiente siglo la cultura se conjugó con la sociedad y, por esta causa y como punto álgido de esta característica, en el siglo XX se entiende a ésta intrínsecamente unida al pueblo autóctono. Es a través de esta evolución de la concepción de la cultura por la que Udo Schöning llega a definirla como “[...] ein sozio-semantisches System, das sich zunächst von äquivalenten Systemen durch die Verschiedenheit der Codes unterscheidet. [...] Eine Kultur wird folglich von einer Sprach- und Lebensgemeinschaft verwirklicht, die hinreichend homogen und hinreichend von anderen verschieden ist und die keine Übersetzung braucht, damit sich ihre Träger untereinander verstehen”<sup>9</sup>.

Cuando diferentes culturas entran en contacto por diferentes motivos, ya sea por causas espaciales, temporales o ambas a la vez, se puede hablar de interculturalidad. Durante la historia europea ha habido diferentes casos en los

---

<sup>9</sup> Schöning, U., *Die Internationalität nationaler Literaturen*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2000, pág. 23.

---

que una cultura determinada ha adquirido el rol de *Leitkultur*. El clasicismo francés, por ejemplo, imperó e influenció durante más de un siglo en toda Europa llegando hasta Rusia y los países escandinavos. El estilo refinado y en ocasiones afrancesado de Puschkin, excelente representante literario de un San Petersburgo impregnado de costumbres francófonas, se contraponía a un Moscú mucho más provinciano. Aquella dulce Tatiana deslumbrada por unas ligerezas tan cosmopolitas de un Onegin tan acostumbrado a las intrigas cortesanas petersburguesas y a la vida distendida de un *bon vivant*, tenía como reflejo aquella Europa de la época, la cual quiso ser amalgamada con la oriental Rusia en aquella gran ciudad-sueño de Pedro I el Grande.

Esta superioridad cultural ejerce una importante influencia en las demás culturas en proceso de evolución o en diferencia de condiciones evolutivas. Esta relación entre culturas puede convertirse en un *adstrato* -término con el que se designa el influjo entre dos lenguas que, después de haber convivido algún tiempo en un mismo territorio, luego viven en territorios vecinos-, en un *substrato* -término que se refiere, sobre todo en el caso de pueblos conquistados por otros con una lengua distinta, a las influencias léxicas, fonéticas y gramaticales que ejerce la lengua originalmente hablada en el territorio sobre la lengua que la sustituye-, o finalmente en un *superestrato*, es decir, al conjunto de características léxicas, fonéticas y gramaticales adquiridas por una lengua por el efecto de otra invasora. Pero esta influencia también puede definirse desde otro punto de vista. Puede producirse una *emancipación* del dominio afrancesado después del siglo XVIII, una *disociación* de culturas hermanadas por una lengua común, una *asociación* debido a modelos anteriores, o una *identificación* como, por ejemplo, durante el Romanticismo y su predilección por una nostálgica mirada a una idealizada Edad Media.

Mientras que para *Arkas* y *Thoas* la palabra *extranjero* va unida indisolublemente a conceptos como *enemigo* o *a aquel que nada bueno puede traer*, para *Iphigenie* va unida a la idea de los buenos modales para con el *invitado*. Esto podría entenderse como un primer estadio del respeto mutuo y la

---

no injerencia en los quehaceres y decisiones de otros pueblos, ideas que se iban plasmando en tiempos de Goethe y que acabarían impregnando las relaciones entre los pueblos y producirían el *ius gentes*, que vienen a recoger el derecho del hombre y de las gentes. Su misión, sin embargo, no consiste en asimilar las demás culturas no europeas, sino que ella en su acometido intenta facilitar el paso para que el pueblo extranjero y bárbaro se acerque a la civilización, no como hecho diferenciador o beneficiario, sino como fin para una humanidad mejor e igualitaria. Este es el fin de *Iphigenie* para con la cultura escita, no liquidarla sino racionalizarla, sobre todo en su representación divina liberándola de toda sumisión y superstición, para propiciar un cambio que suponga un avance hacia una moralidad más consecuente y respetuosa con los demás. Es en este sentido al que apunta Alois Wierlacher en su estudio cuando indica que “die Wahrheit von Iphigenies Gottesvorstellung und die Gottgefälligkeit des in dieser Vorstellung verankerte Verhältnisses zu Fremden finden in der Wohlfahrt des Landes ihre sichtbare Bestätigung. Nicht Fremdenfeindlichkeit, so lautet die Ausgangthese von Goethesdrama, sondern Fremdenfreundlichkeit bringt Segen”<sup>10</sup>.

## V.

Tanto la opera de Christoph Willibald Gluck, *Iphigénie en Tauride*, que trata la misma temática escita, como el *Idomeneo* de Mozart, culminación de la gran ópera seria, son unos ejemplos en los que se pone de relieve las diferentes leyes político-religiosas existentes en los diferentes pueblos. En la obra de Mozart se conjugan ambos de forma esencial para el desarrollo temático de la misma. El exilio de *Ilia*, que en ciertas de sus arias recuerda al monólogo inicial de *Iphigenie*, y la maldición sobre *Idomeneo* por parte de Neptuno, que le ha salvado la vida en las bravas aguas antes de llegar a tierra con la condición de que la primera persona que lo divise deberá dar su vida como acto de gratitud,

---

<sup>10</sup> Wierlacher, A., *Ent-Fremdete Fremde – Goethes Iphigenie auf Tauris als Drama des Völkerrechts*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M., 2000, pág. 397.

---

son otros ejemplos de tal problemática. El primero en divisarle será su propio hijo *Idamante*. De nuevo el parricidio será la causa por la que los dioses, movidos por la compasión de los hombres, no querrán saber nunca más sobre sacrificios.

En la obra de Goethe, la troncada inmolación de aquel extranjero supondrá el descubrimiento de otro aspecto de suma importancia según el cual se establecerán las futuras premisas para la evolución de un derecho internacional, derecho de gentes, que según palabras de Wierlacher, repercutirían de forma decisiva en la visión posterior sobre el derecho que regula los derechos y deberes de todo extranjero. El derecho natural es aquel derecho que está tamizado por la razón humana, que surge de la propia naturaleza, más allá de la organización que cada sociedad o comunidad se dé a sí misma y cuyos preceptos y premisas tienen un gran substrato moral. En este sentido, tanto *Thoas* como *Arkas* podrían considerarse los más fieles seguidores de aquellas costumbres ancestrales hechas leyes, impuestas por los dioses olímpicos y de aquí su manifestado fatalismo y, sólo en este sentido, podrían ser considerados como incivilizados. Entonces podría pensarse que *Thoas* no es el tal llamado incivilizado, sino el bárbaro civilizado que respeta a su huésped tal como mandan dichas costumbres y, por otro lado, *Iphigenie* no puede llegar a entender aquello que pudiera ir en contra del derecho natural.

De lo anterior, se desprende la confrontación entre una concepción positivista o una *iusnaturalista* del derecho. La actitud de *Thoas* y *Arkas* es un claro reflejo del sometimiento a las normas del derecho positivo sin cuestionarse si las mismas están revestidas de legalidad desde el punto de vista humano o moral, es decir, una norma puede ser legal pero no justa<sup>11</sup>, mientras que *Iphigenie* podría venir a ser la fiel representante de la otra postura sobre la naturaleza de las normas. En su seno nace la necesidad de que éstas provoquen que su valor nazca, no tanto del propio texto del precepto, sino de la fuerza obligatoria que

---

<sup>11</sup> En el bien entendido que el término *justa* la reviste de toda su validez por tener esta fuerza más allá de la propia fuerza formal de la norma, pues ambos acatarán las directrices de la norma porque son su derecho.



---

crea en cada uno de sus destinatarios, lo que le lleva a intentar hacer ver a los demás que todo acto que se plasme en las normas de cada pueblo, ya sea derecho estricto o costumbres, ya que estas últimas también derivan en disposiciones de obligado cumplimiento, debe conllevar un análisis de la propia naturaleza humana, pues en el fondo todo ser humano debe ser respetado como persona por el simple hecho de serlo, independientemente que éste sea o no extranjero.

Una decisión trascendente en la obra es el perdón. Cuando *Thoas* decide dejar partir a los griegos hacia su patria inicia su cambio interior, pues desobedece aquella ley hecha costumbre que sacrificaba a todo extranjero que llegaba a sus dominios, mostrando ya una intención de suprimir el sacrificio para construir un acervo, incipiente si se quiere, de respeto entre los pueblos más allá de propios posicionamientos. Con ello Goethe parece querer criticar aquella característica general de un derecho internacional determinado por la técnica de la propia mano, reflejo de los órdenes jurídicos y de las sociedades primitivas e inquisitivas, en el que la venganza es presentada como norma suprema de toda la estructura de decisiones dentro de un pueblo. La determinación mostrada por *Thoas* al permitir la marcha conduce a vislumbrar una posición naturalista del personaje, pues viene a destacar el vínculo fundado en la común naturaleza entre los seres humanos. Todo ello viene a mostrar lo que de antiguo se conoce como *pacta sunt servanda*, en el cual se considera a la persona humana dotada de razón y de libertad. Yo pacto por mi propia razón, por mi libre decisión, todo ello ajeno a otras consideraciones externas que vayan en contra de cualquier propiedad como humanos, pactándose porque así se decide libremente y de forma voluntaria, porque *Thoas* posiblemente ha vislumbrado la verdad que esconden las palabras de *Iphigenie*.

El pueblo escita como supuestamente incivilizado y su rey, como máximo representante del mismo, no aceptan los dictámenes de la recta razón como norma imperativa en el orden interno y en lo que se entiende como orden internacional. El poder ilimitado y arbitrario de los pueblos, de los Estados, de

---

los monarcas, queda contradicho por la Declaración Universal de los Derechos Humanos al sostenerse en ésta, de forma rigurosa y con toda fuerza imperativa, que el reconocimiento de la dignidad inherente a todos los miembros de la familia humana y de sus derechos iguales e inalienables, como personas, constituye el fundamento de la libertad, de la justicia y de la paz en el mundo. De ello se pretende lograr una paz duradera que solamente puede fundarse en una ley impuesta por la razón y que sea congruente con la misma, con la razón humana. Dicho de otro modo, la individualidad de los escitas y la sociabilidad para con los griegos deberían armonizarse en la vida interpersonal y en la vida global, internacional, dejando al margen las propias posturas en pro de un bien común, el bien de los seres humanos, aún en contra de propios intereses y de posturas, decisiones y costumbres arcaicas. *Thoas* muestra que cualquier acto supuestamente contrario a los principios de los sujetos que se consideran atacados, si éste no es contrario a los derechos fundamentales de los seres humanos, no debe de ser castigado de forma tan severa como con la muerte, a través del sacrificio, sino que estos actos deben ser valorados en su justa medida, mediante la razón, aplicándose la solución que sea más favorable para todos, para los hombres como especie, para preservar la dignidad, no tanto del supuestamente ultrajado, sino de la persona a la que se quiere condenar.

De lo anterior se deriva la idea que todo ello proviene de admitir que el orden internacional debe ser recogido por el imperativo de la ley natural, impreso en el espíritu humano, y que no está abandonado a los impulsos pasionales de los diferentes pueblos, cada uno de ellos considerado grande en su particularidad. De ahí, la ley natural debe diferenciarse, pues la misma se desdobra, en ley natural primaria, primigenia, y derecho de gentes. Éste último, el derecho de gentes, es el común en los pueblos de la antigüedad clásica. *Iphigenie* muestra este derecho de gentes, al razonar, al dialogar, mientras que *Thoas* parte de una posición primitiva, opuesta a la de ella pero que irá cambiando a lo largo de la obra en pro del bien común que le ha transmitido la griega, dándose cuenta *Thoas* que del derecho de gentes pueden y deben participar tanto los ciudadanos escitas como los extranjeros.

---

Immanuel Kant ya diferenci6 entre *V6lkerrecht*, derecho de gentes, y *St6aatenrecht*, derecho de los pueblos, derecho interestatal. La ley natural, el derecho natural primario, comprende todos aquellos principios evidentes y conocidos por todos, pues 6stos forman parte de la naturaleza de los hombres, constitutivos de la propia esencia de los hombres, mientras que el derecho de gentes abarca conclusiones inmediatas y f6cilmente deducibles para toda clase de personas. *Iphigenie* muestra objetividad en sus argumentaciones pues su postura, exponiendo la ley natural, es intr6nsecamente justa porque el derecho natural es justo en s6 mismo. De esta manera, ella evidencia con firmeza el derecho a la autonom6a, el respeto a los dem6s, la consideraci6n hacia el hombre, sin olvidar que estos reconocimientos no aminorar6n la integridad territorial, ni la honra nacional de un pueblo, ni supondr6n la intromisi6n en la decisi6n de los escitas. *Thoas* alcanza a comprender que tolerando la marcha de los griegos no ha sido atacado en sus decisiones ni ultrajado en sus planteamientos, sino que precisamente con la decisi6n se refuerza su ascenso a la civilizaci6n. Las costumbres de los escitas forman tambi6n parte de la ley natural, pues 6stas son directrices internas que refrendan la Ley Natural, por lo que cualquiera de ellas no puede ir en contra de las bases, de la naturaleza. *Thoas* y los escitas pueden decidir en base a sus costumbres pero por la propia raz6n que impone la naturaleza, est6n obligados a razonar lo que deciden, con lo que provocar6n que la decisi6n que adopten sea justa per se.

Lo esencial en todo este sentido es que al margen de las propias posturas hay una intr6nseca subordinaci6n de los seres humanos a las pautas 6ticas de la sociedad universal de los hombres, el bien com6n por encima de toda consideraci6n subjetiva, as6 el g6nero humano se erige en rector 6tico de la humanidad. Con el desenlace acontecido se muestra que *Thoas* y los escitas han comprendido que los dioses han dejado a los hombres la libertad, la capacidad para concebir y establecer pactos de forma solidaria seg6n las exigencias del bien com6n absoluto, bas6ndose en la naturaleza, fuente 6sta de la solidaridad entre los hombres, posibilitando la preeminencia del bien com6n supranacional.

---

En definitiva, *Iphigenie* da elementos para razonar sobre la postura que cada pueblo debe reflejar en sus directrices dándoles solo estos elementos para el análisis, pero dejando absoluta libertad para que cada uno tome la decisión que estime conveniente, siendo esta actitud opuesta a la de su hermano *Orest*, que pretende imponer por la fuerza la nueva norma “[...] als Fremder für die Fremden zu kämpfen [...]”<sup>12</sup>. Pero además *Iphigenie* hace patente una posición en la que las normas que debieren regular a un extranjero que se encontrase también en suelo extranjero fueran consecuencia de aquel derecho natural, el cual únicamente tiene en consideración la libertad y la dignidad de todo hombre, porque no se puede tener una cultura del derecho si no se respetan las bases de un derecho natural innato, lo que provoca que no se puede formar parte de una colectividad, de una sociedad, si toda persona no respeta los propios principios de su naturaleza, principios generales, universales y objetivos, por encima de toda disposición legal que los soberanos o el pueblo se den a sí mismos, es decir, “[...] der Mensch erst zum Rechtssubjekt werden muß, bevor er zum Subjekt allgemeiner Humanität werden kann”<sup>13</sup>, como indicaba Lessing en su *Nathan der Weise*.

Esta doble postura frente al imperativo de las normas entronca con las ideas que Kant expresó en su obra. Éste usa el término *Unmündigkeit*, para hacer referencia a la inmadurez de las personas, y el concepto *Mündigkeit*, para definir a la persona capaz de razonar o persona emancipada. *Iphigenie*, al cuestionarse su posición al servicio que debe prestar a la diosa Diana, muestra una madurez alejada de muchos hombres, preguntándose y cuestionándose cuanto le ha sido dictaminado. Podría la heroína seguir atada a los grilletes de conductas impuestas al ser menos oneroso para la mente el someterse que el avanzar, pues “es ist [...] für jeden einzelnen Menschen schwer, sich aus der ihm beinahe zur Natur gewordenen Unmündigkeit herauszuarbeiten. Er hat sie sogar lieb gewonnen, und ist vor der Hand wirklich unfähig, sich seines

---

<sup>12</sup> Wierlacher, A., *Ent-Fremdete Fremde – Goethes Iphigenie auf Tauris als Drama des Völkerrechts*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M., 2000, pág. 397.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pág. 409.

---

eigenen Verstandes zu bedienen [...]”<sup>14</sup>. Ella prefiere avanzar por la voluntad de su propio espíritu lo que le hará crecer como persona, hacerla más humana y más racional, intentando que los hombres puedan gobernarse y actuar con su propio entendimiento sin necesidad de ser guiados por otro, ya sea éste un sujeto, una persona, o bien por designios divinos.

El rey escita evoluciona a lo largo de la obra de una postura oscurantista a una posible visión iluminada por la razón y ello por cuanto el entendimiento común humano está compuesto, según Kant, por tres máximas. La primera de ellas es la de *pensar libre de prejuicios*, la segunda sería *pensar en el lugar del otro* y la tercera la suma de las dos anteriores. *Thoas* al inicio de la obra de Goethe está totalmente inclinado a la *heteronomía de la razón* pues de su actitud se desprende que es un ser supersticioso, ya que se representa la naturaleza como no sometida a las reglas que el entendimiento proclama, lo que conlleva la necesidad de ser guiado por algo, representa el *estado de una razón pasiva*, pero cuando *Iphigenie* a través de la palabra, de la argumentación y el raciocinio provoca en el rey el reconocer una visión distinta a la subjetiva, le hace reflexionar sobre su propio juicio pero ya desde un punto de vista mucho más universal, pues por ejemplo, la partida supone que *Thoas* posiblemente ha llegado a la razón, al entender y enjuiciar lo que le ha trasladado la exiliada, llegando con ello a *pensar en el lugar del otro* y sus circunstancias.

Por otro lado, el tema del rapto también fue muy utilizado durante el siglo XVIII en diferentes ámbitos culturales como en la ópera, la literatura y la pintura. Para salvaguardar aquellas virtudes que se creían enteramente europeas del asedio extranjero, Tischbein y otros artistas elaboraron una serie de obras en las que se representaban aquellas virtudes como la fidelidad, el honor o la bondad, entre otros. Tischbein, respecto a esto, se sumergió en el clasicismo

---

<sup>14</sup> Kant, I., *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1968, pág. 54. “[...] es difícil para todo individuo lograr salir de esa minoría de edad, casi convertida ya en naturaleza suya. Incluso le ha tomado afición y se siente realmente incapaz de valerse de su propio entendimiento [...]”, *Respuesta a la pregunta ¿Qué es la Ilustración?*, Trad. de Agapito Maestre y José Romagosa, Editorial Tecnos, Madrid, 2007, pág. 18.

---

homérico utilizando temas plasmados en las obras de éste autor. Las representaciones de diferentes escenas de la *Iliada* o la *Odisea* no sirven exclusivamente para la descripción de aquellas acciones de aquellos héroes, sino para la presentación y aclaración de unos caracteres. Dicho de otro modo, los asuntos o temas clásicos devienen historia, de la misma forma que las personas representan ejemplos virtuosos. Por lo tanto, aquellas pinturas presentes en el castillo de Eutin como *Helena und Menelao*, *Odysseus und Nausikaa* o *Achill und Penthesilea*, también tenían una intención pedagógica.

### **I.1. Estado de la cuestión**

Sería difícil determinar cuáles serían los espacios teóricos que han sido de especial importancia para el desarrollo del presente trabajo, en tanto que las fuentes provienen de distintos ámbitos, sin embargo se ha dado vital valor a aquellas líneas de estudio en las que se han evidenciado tres aspectos definitorios. Por un lado, cómo y cuándo Goethe se establece como ejemplo artístico para dotar al arte, e incluso a la sociedad, de sus *normas*. En segundo lugar, en qué forma y cómo se ha establecido el hombre en sociedad. Y finalmente, la educación estética como condición necesaria para el constructo social.

## **I.**

Tal como indica Norbert Christian Wolf en su estudio *Goethe als Gesetzgeber*<sup>15</sup>, la personalidad estética de Goethe se ha definido mayoritariamente estableciéndose él mismo como punto intermedio entre dos polos opuestos para generar su particularidad propiciando un debate entre contrarios que renueva un ambiente viciado por un pensamiento teórico y

---

<sup>15</sup> Wolff, N. C., *Goethe als Gesetzgeber. Die struktur- und modellbildende Funktion einer literarischen Selbstbehauptung um 1800*, Akademie Verlag, Berlin, 2004, pág. 23.

---

programático, como podían representar Lessing o Wieland, del cual Herder le ayudaría a salir. A pesar de su aportación artística incontestable, en su juventud Goethe se posicionó más al lado de Klopstock, por definir de forma clara aquel espíritu del *Sturm und Drang*, y de Shakespeare. Schiller ya apuntaba en su recensión de *Iphigenie* que mientras en *Götz von Berlichingen* se intuían las influencias del dramaturgo inglés, es en la nueva *Iphigenie* donde el autor habría alcanzado el modelo de la forma griega, puesto que para su disfrute el aficionado, entre otros aspectos, precisaría de un buen conocimiento del mundo clásico, el cual habría sido recreado de forma verdadera.

Wolf indica en su artículo la etapa de inactividad literaria que sufrió Goethe después de su vuelta de Italia y es también a este periodo al que se refiere Karlheinz Schulz en el quinto capítulo de su obra *Ästhetische Anarchie*<sup>16</sup>. Es en este momento, tan característico en su vejez, en el que el Historicismo<sup>17</sup> no solo será utilizado para la autocomprensión, sino que también para dar un giro al teatro de la época, volviendo así a su idea del establecimiento de un Teatro Nacional. Sin embargo, fue en Italia donde su teoría del arte dio un giro radical, en tanto que el contacto con lo clásico no arremetía contra sus ideas de juventud, sino que las ampliaba y las desarrollaba. Es decir, el contacto con el arte griego y romano había facilitado una nueva constitución psicológica y sensorial a Goethe que no excluía a contrarios sino que los entendía en su punto medio. No es de extrañar pues que tal característica sea la más evidente en el carácter de *Iphigenie*, puesto que es en este momento en el cual se realizó su versificación.

---

<sup>16</sup> Schulz, K., *Wandlungen und Konstanten in Goethes Ästhetik und literarischer Laufbahn*. En su: *Ästhetische Anarchie. Ein Epochenphänomen von 1794 bis 1848*, (Manuscrito), 2010.

<sup>17</sup> Para Goethe dentro de la Naturaleza existe la Historia y esta naturaleza es la subjetividad ligada con el Todo del mundo. Después del *Sturm und Drang* su pensamiento histórico se centra en su idea de la unidad viva individual y la diversidad. El uso de la naturaleza como patrón del arte, a partir de su estancia en Italia, y su coincidencia con la Ilustración en que el Estado era un valor inferior al de la cultura, no debe despistar del hecho de que para Goethe siempre hubo reciprocidad entre lo individual y lo universal.

---

Se evidenciaba también en la crítica de Schiller<sup>18</sup> un salto hacia lo clásico que lo desliga de aquel inconformismo de juventud, el cual ya no tenía cabida en la corte de Weimar, para revolucionar ahora su concepto, en tanto que el contraste de la dinámica del presente con lo antiguo crea lo nuevo. Es en esta nueva visión estética donde se debería enmarcar la *Iphigenie auf Tauris*, la cual para poder *cambiar el mundo a través del hombre*, como indica Achim Geisenhanslüke en su artículo<sup>19</sup>, deberá dar una especial importancia a la humanización del mito en el que la propia obra se basa. Tal visión es la exhibida también por Heinz Gockel en el artículo *Iphigenie und der Mythos*<sup>20</sup>, el cual desgrana cada uno de los aspectos a tener en cuenta para descubrir cómo Goethe transforma el mito en su obra y poder darle así el carácter deseado.

Otras interpretaciones de la obra, como la mostrada por Hartmut Reinhardt en *Die Geschwister und der König*<sup>21</sup>, dan especial importancia al proceso psicológico de sanación que sufre a lo largo de la obra *Orest*, lo cual podría asociarse con hechos reales de la propia vida de Goethe. Otras como la de Peter Pfaff en *Die Stimme des Gewissens*<sup>22</sup> remarcan el carácter clásico de *Iphigenie*, en tanto que la obra en sí pretende la madurez de la humanidad ateniéndose a unos medios estéticos desconocidos hasta el momento, con lo cual se reafirma la postura de Goethe en relación a las relecturas clásicas, en tanto que son en ellas donde puede producirse lo nuevo a través de lo antiguo.

---

<sup>18</sup> Schiller, F., *Über die Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004.

<sup>19</sup> Geisenhanslüke, A., *Mit den Menschen ändert die Welt sich. Humanität, Mythos und Geschichte in Goethes Iphigenie auf Tauris und Novalis'*, Mohr Siebeck Verlag, Tübingen, 2002, pág. 29.

<sup>20</sup> Gockel, H., *Iphigenie und der Mythos*, Revista de Filología Alemana, 7, UCM, Madrid, 1999, pág. 79.

<sup>21</sup> Reinhardt, H., *Die Geschwister und der König. Zur Psychologie der Figuren Konstellation in Goethes Iphigenie auf Tauris*, Accad. di Studi Italo-Tedeschi, Merano, 1999.

<sup>22</sup> Pfaff, P., *Die Stimme des Gewissens – Über Goethes Versuch zu einer Genealogie de Moral, vor allem in der Iphigenie*, Euphorion, 72, I, Heidelberg, 1978, pág. 20.



---

Finalmente, como Norbert Mecklenburg en *Zur poetischen Inszenierung von Interkulturalität*<sup>23</sup>, la interculturalidad es escenificada por la alteridad que representan los dioses que genera un odio al extranjero como fundamento indispensable para el devenir de la propia obra. Se hacen evidentes en todas ellas las posibles connotaciones en relación al pensamiento de Theodor W. Adorno<sup>24</sup>, como, por ejemplo, la *dialéctica de la ilustración* aplicada al propio personaje de *Orest*, pero lo más interesante en el tema es que el proceso de humanización del mito, la humanidad que representa *Iphigenie*, la sanación del propio hermano, entre otros aspectos, conducen irremediablemente y de forma diferente a la capacidad de establecer pactos entre personas de diferentes culturas, hecho que enlaza con la segunda línea teórica tenida en cuenta en el presente estudio.

## II.

Para llegar a entender la problemática existente entorno a todas las cuestiones que se han intentado plasmar en este trabajo, cabría realizar una pequeña aproximación a todo lo referente al concepto de lo bueno, sobre todo, de lo justo y de la concepción y constitución de los estados, para finalmente poder arribar a lo que se denomina interculturalidad y multiculturalidad usándose las concepciones que surgen de aquellos conceptos y poder establecer una idea de la humanidad, formada por seres animales dotados de razón, y de la relación entre diferentes personas.

Inicialmente cabe señalar lo que significaba el término libertad en dos grandes épocas, la antigua y la que se podría denominar moderna. Preguntándose por el significado de la libertad en los pueblos antiguos y centrándose en el griego, éstos no tenían una concepción parecida a la concebida generalmente por el

---

<sup>23</sup> Mecklenburg, N., *Zur poetischen Inszenierung von Interkulturalität: Hybridisierung, Dialogizität und Differenzästhetik in Goethes Iphigenie*, Etudes Germano-Africanes, 17, 1999, pág. 65.

<sup>24</sup> Adorno, Th. W., *Dialéctica de la Ilustración*, Ediciones Akal, Madrid, 2007.

---

hombre medio en los siglos XX y XXI, pues para aquéllos el término libertad equivalía más a un concepto de justicia que no a un concepto de libertad en sentido estricto, como indica Mercedes Gómez Adanero en su *Filosofía del derecho*<sup>25</sup>. Henri-Benjamin Constant de Rebecque, filósofo, político y escritor francés, en una conferencia titulada *De la libertad de los antiguos comparada con la de los modernos*, apuntó la diferencia anterior para mostrar los logros de la Revolución francesa, en tanto que se proclamó y se garantizó una serie de libertades individuales como la de prensa, religiosa o el derecho de propiedad. De la fervorosa posición manifestada por Constant subyacen dos grandes líneas filosóficas sobre la justicia o la libertad de los hombres: una línea donde la libertad individual es su epicentro definitorio y otra en la que la idea de colectividad rige el resto de parámetros. El modelo individual surge del desmembramiento de la forma social del feudalismo mientras que en el modelo no individual, basado en la concepción aristotélica del cuerpo social dado como algo natural, no se entiende una existencia personal si no está referida al otro. Estas dos grandes concepciones contienen elementos positivos y negativos, y como contrapuestos solo se llegará al equilibrio social cuando se establezca la conjunción de la libertad colectiva, en el sentido de hermandad humanitaria, y la libertad individual. De tal forma, cada individuo dispondrá de su propio ámbito intelectual pero estará a la vez capacitado para la alteridad, puesto que los intereses individuales ya contienen necesaria y autónomamente los colectivos, los que la humanidad se da por ley.

Observándose la estructura con las que se han dotado las sociedades modernas del siglo XXI se puede ya apuntar que éstas están caracterizadas por la representación que hace compatible el ejercicio de la soberanía de los ciudadanos en la vida pública con una mayor libertad individual. Aquí aparece de nuevo la distinción vertida por Constant al hablar del objetivo de los antiguos y los objetivos para los pueblos modernos, siendo la libertad para los pueblos antiguos la libertad pública mientras que para los modernos ésta se

---

<sup>25</sup> Gómez, M., *Filosofía del derecho. Lecciones de hermenéutica jurídica*, UNED, Madrid, 2006.

---

concreta tanto en las libertades individuales como en la libertad política, es decir, la comunitaria. La libertad concretada únicamente en la libertad política compete a todos los miembros de la comunidad antigua por ser precisamente ciudadanos, pero son solamente soberanos de los asuntos públicos, en tanto que en su vida privada son súbditos del cuerpo social y de la voluntad general. Este concepto enfrentó a Rousseau<sup>26</sup> y Constant<sup>27</sup>, puesto que para Rousseau aquella ya expresa lo individual, en tanto que se participa en la formación de la propia voluntad general, al someterse a ella se es igualmente libre. Tal planteamiento obtuvo sus consecuencias prácticas e inaplicables después de la Revolución francesa, pues los revolucionarios querían volver a la libertad colectiva, a las ideas del mundo antiguo, de manera que se pretendía primar la voluntad general sobre las particulares y que esta restricción de los derechos individuales sería superada o compensada por la participación de todos en el poder de la sociedad, ideándose un modo representativo para el juego de las libertades políticas o públicas y las privadas.

Por su parte Ernst Cassirer<sup>28</sup> retomó las ideas de Kant pero virando hacia una crítica de la cultura y considerando que los modos del lenguaje, del arte o el mito, también contribuyen a configurar el mundo humano y no solamente mediante un método científico, como en el pensamiento kantiano. Para Cassirer la realidad ya está creada y el hombre no contribuye a ella, no la crea, pero sí que la tamiza e interpreta, la somete a su raciocinio. Es decir, como se verá a lo largo de la exposición, su pensamiento conduce a la necesidad de que los hombres, a través de la razón y la interpretación, hagan el esfuerzo de analizar la realidad. En estos momentos iniciales se podría preguntar si *Thoas* reflexiona e interpreta la realidad que pura y noblemente le ofrece *Iphigenie*, en tanto que las diferentes vías de interpretación de la realidad, para hacerla comprensible a los demás, puede ejecutarse mediante el arte, la religión, la ciencia y la filosofía, situándose ésta última en la cima de todas ellas.

---

<sup>26</sup> Rousseau, J. J., *El contrato social o Principios de de derecho político*, Editorial Tecnos, Madrid, 2007.

<sup>27</sup> Constant, B., *Principios de política*, Ediciones Aguilar, Madrid, 1970.

<sup>28</sup> Cassirer, E., *Filosofía de la Ilustración*, Fondo de Cultra Económica, Madrid, 1997.

---

Otro pensador fundamental del siglo pasado fue John Rawls<sup>29</sup>, el cual teorizó sobre la justicia a partir de la razón práctica. Se observa que sus bases se encuentran en Kant pero también en Rousseau, cristalizando su pensamiento en lo que denominó *teoría de la justicia como imparcialidad*. Sus ideas son importantes para el buen entendimiento de los humanos, por cuanto él parte de la idea que la sociedad debe ser justa en su estructura básica y, por ello, la constitución que regule de modo general las relaciones humanas debe inspirarse en principios de justicia. Sostiene, como Kant, que los seres humanos son racionales y que en su seno poseen una idea innata de justicia, pero se diferencia de Kant en que para este último se tiene un fundamento moral previo mientras que para Rawls es en el propio procedimiento donde se mezclan las distintas concepciones de justicia para llegar a un acuerdo. En definitiva, busca delimitar las bases de una noción de justicia, entendible por todos y para todos, reduciendo el bien a lo justo, para que todos los miembros de la comunidad puedan aceptar estas bases.

Sobre Jürgen Habermas<sup>30</sup> cabría señalar que su discurso se centra en la razón comunicativa o *teoría de la acción comunicativa*, considerándola por su parte como el paradigma de razón práctica moderna, aplicable en la actualidad. Se entiende que lo esencial es el acuerdo sobre los aspectos y cuestiones fundamentales de la vida pública, siendo este convenio esencial de toda la legitimidad y de toda la concepción de justicia. Dicho de otro modo, en su teoría se contrapone lo bueno con lo debido, debiendo tener presente que su base es la kantiana pero se aparta de ésta en cuanto para Kant se produce un diálogo con uno mismo, es la propia moral y pensamiento la que guía, mientras que para Habermas lo esencial es la comunicación, el diálogo con el otro, aplicar el imperativo categórico a las relaciones entre las personas. Es decir, no pretender que sea ley general el pensamiento individual sino que se convierta en ley universal la unión de las leyes generales de cada persona, de manera que puede decirse que todas las personas no podrán sentirse como receptores de un

---

<sup>29</sup> Rawls, J., *Justicia como imparcialidad: política, no metafísica*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.

<sup>30</sup> Habermas, J., *Ética discursiva*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.

---

mensaje, como vasallos de normas impuestas e indiscutibles, sino que al haber participado en la formulación podrán autodenominarse legisladores, partícipes de la construcción realizada.

Un aspecto a considerar en pleno siglo XXI es establecer la interculturalidad como consecuencia del proceso ilustrado. La Ilustración supuso el nacimiento de un mundo nuevo, una época en la que apareció la idea según la cual la educación era el camino principal para la felicidad de los pueblos y la vía principal para la fortuna de los países, pero no una educación paradigmática, sino una educación que permitiera el establecimiento de unas bases aceptables por todos sin imposiciones. En este sentido, Kant criticó, en relación a cualquier dogma, lo que pretende ser universal cuando no deja de ser particular. En igual sentido Voltaire<sup>31</sup> reprochó el universalismo que no tolera las diferencias y así como en John Locke<sup>32</sup> aparece la idea de homogeneizar. Para todos ellos el contraste de pareceres debe ser considerado sin sobresaltos, con la más absoluta normalidad, es decir, hay diferentes individuos y cada uno tiene sus ideas debiéndose posibilitar la diversidad y huir de la homogeneización colectiva.

A partir de entonces se ha ido construyendo un armazón teórico acerca de la construcción de los Estados y los derechos humanos, no apartándose de la idea que nutre buena parte de las disquisiciones y que es la de trascender de lo particular, de la propia comunidad, hacia una universalidad. Podría pensarse que hay una base universal en los derechos humanos, un lenguaje entendible por todos y en igual sentido Habermas<sup>33</sup>, al disponer que se tiene que ser capaz de justificarse frente a una mayoría más amplia que la propia comunidad, pues lo que se trata es de retroalimentarse unos a otros, escuchar al otro con capacidad crítica, no como un mero ejercicio de autocomplacencia en haber tolerado momentáneamente las ideas ajenas sino efectuar un auténtico análisis y debate, aplicar la razón al fin y al cabo, ante lo que cualquier persona pueda

---

<sup>31</sup> Voltaire, *Cartas filosóficas*, EDAF Ediciones, Madrid, 1981.

<sup>32</sup> Locke, J., *Carta sobre la tolerancia*, Editorial Tecnos, Madrid, 2002.

<sup>33</sup> Habermas, J., *La inclusión del otro. Estudios de teoría política*, Paidós, Barcelona, 1999.

---

enfrentarse para culminar en una verdadera comprensión profunda del objeto de debate o discusión, de la recepción de nuevas ideas pero sin olvidar que uno siempre volverá a sí mismo, como decía Voltaire, pero de una forma mucho más rica. Aparece entonces la idea de si deben existir unas ciertas bases, unos pilares de racionalidad universales, para poder intentar alcanzar acuerdos, lo que conduce a afirmar generalmente la existencia de unos valores transculturales para, a través de una nueva mirada de la sociedad, lo jurídico y la organización política, entender que se ha avanzado y enriquecido. Comprender que con el conocimiento de lo sometido al raciocinio, aplicando el entendimiento y la comprensión, se llegará al progreso. Así los enciclopedistas crearon un corpus, realizaron una codificación, lo que permitía llegar a conocer y así poder enfrentarse mejor al debate profundo que debe efectuarse si hay una auténtica voluntad desnuda de comprensión del otro. Es en tal sentido por lo que la Declaración Universal de los Derechos Humanos<sup>34</sup> reconoce el derecho a la propia cultura, hecho que refuerza la idea de los ilustrados conforme a la que uno puede y debe mantener sus ideas, bien construidas por el

---

<sup>34</sup> Preámbulo de la Declaración Universal de Derechos del Hombre, adoptada y proclamada ésta por parte de la Asamblea General de las Naciones Unidas en su Resolución 217 A (III), de 10 de diciembre de 1948: “Considerando que la libertad, la justicia y la paz en el mundo tiene por base el reconocimiento de la dignidad intrínseca y de los derechos iguales e inalienables de todos los miembros de la familia humana; / Considerando que el desconocimiento y menosprecio de los derechos del hombre han originado actos de barbarie ultrajantes para la conciencia de la humanidad; y que se ha proclamado, como la aspiración más elevada del hombre, el advenimiento de un mundo en que los seres humanos, liberados del temor y la miseria, disfruten de la libertad de la palabra y de la libertad de creencias; / Considerando esencial que los derechos del hombre sean protegidos por un régimen de derecho, a fin de que el hombre no se vea compelido al supremo recurso de la rebelión contra la tiranía y la opresión; / Considerando también esencial el desarrollo de las relaciones amistosas entre las naciones; / Considerando que los pueblo de las Naciones Unidas han reafirmado en la Carta su fe en los derechos fundamentales del hombre, en la dignidad y el valor de la persona humana y en la igualdad de derechos de hombres y mujeres; y se han declarado resueltos a promover el progreso social y elevar el nivel de vida dentro de su concepto más amplio de la libertad; / Considerando que los Estados Miembros se han comprometido a asegurar, en cooperación con la Organización de las Naciones Unidas, el respeto universal y efectivo de los derechos y libertades fundamentales del hombre; y / Considerando que una concepción común de estos derechos y libertades es de la mayor importancia para el pleno cumplimiento de dicho compromiso; La Asamblea General proclama la presente Declaración Universal de Derechos del Hombre como ideal común para el que todos los pueblos y naciones deben esforzarse, a fin de que tanto los individuos, las instituciones, inspirándose constantemente en ella, promuevan, mediante la enseñanza y la educación, el respeto a estos derechos y libertades, y aseguren, por medidas progresivas de carácter nacional e internacional, su reconocimiento y aplicación universales y efectivos, tanto entre los pueblos de los Estados Miembros como entre los de los territorios colocados bajo su jurisdicción”. (Torres, N., *Textos normativos de derecho internacional público*, Editorial Civitas, Madrid, 1994, pág. 1045).

---

conocimiento, pero abriéndose a nuevos horizontes hasta ahora desconocidos, lo que conduce a Hans-Georg Gadamer<sup>35</sup> al hablar éste de la *fusión de horizontes* y de que el hecho de aceptar que los otros puedan tener razón es, en definitiva, aplicar la hermenéutica.

### III.

Tal como indica Dieter Borchmeyer en su obra *Weimarer Klassik*<sup>36</sup>, la coalición estética entre Goethe y Schiller supone la separación definitiva entre Arte y Naturaleza, en tanto que una de las premisas de su concepción estética es rehuir en todo momento el naturalismo, que sobre todo se daba en los teatros, para crear así una nueva escena que se convirtiera en el dominio de la realidad del espectador. Es en tal sentido que pueden entenderse los escritos estéticos de Goethe *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* y *Der Sammler und die Seinigen*, donde aspectos concretos de su proyecto son tomados en consideración por separado para así propiciar el debate entre las diferentes posiciones. La música, la declamación cantáble, los gestos danzantes de los actores, entre otros aspectos, tomarían especial importancia en su visión estética, y sobre todo la ópera, que con su realidad artificial dispuesta para el espectador, cumpliría todos los requisitos imprescindibles para la proyección de otra realidad alternativa de forma más eficiente, acuñando de tal forma conceptos como la *obra de arte total* que encontraría su respuesta más directa en Nietzsche<sup>37</sup> y Wagner<sup>38</sup>.

En tal dialéctica artística se produjo un intercambio entre ambos de obras que en ocasiones son la respuesta a una teoría o una refutación de aquello propuesto por el recíproco amigo epistolar. Se establece una discusión que no

---

<sup>35</sup> Gadamer, H. G., *Verdad y método*, vol. I y II, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2012.

<sup>36</sup> Borchmeyer, D., *Weimarer Klassik*, Beltz Athenäum GmbH, Weinheim, 1994.

<sup>37</sup> Nietzsche, F., *El caso Wagner. Nietzsche contra Wagner*, Ediciones Siruela, Madrid, 2002.

<sup>38</sup> Wagner, R., *Òpera i Drama*, Trad. de Mercè Figueras, Edicions Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1995.

---

solo tiene una intención artística, sino que también sociológica. Es esta una de las formas en las que podría entenderse, según Reinhardt en su artículo *Ästhetische Geselligkeit*<sup>39</sup>, la relación establecida entre *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* de Goethe y *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* de Schiller, en tanto que Goethe podría ironizar sobre el lenguaje transcendental usado por Schiller para establecer su educación. Es en tal sentido por el que Ulrich Gaier se muestra tan contundente al plantear la dicotomía *Soziale Bildung gegen ästhetische Erziehung*<sup>40</sup> en relación a las dos obras anteriores. Tal consideración sociológica/psicológica recuerda también a la construida por Fritz Hackert<sup>41</sup> para definir el carácter de *Iphigenie* en *Goethes Dramen. Neue Interpretationen*, según la cual la protagonista podría ejercer su efecto basculante entre ambas clases sociales y actuar de catalizadora de los procesos/cambios que se dan en la sociedad, es decir, *höfliche bürgerliche Gesellschaft, bürgerliche Hofgesellschaft*.

Volviendo de nuevo a Borchmeyer y a su crítica sobre *Iphigenie auf Tauris*<sup>42</sup> cabría remarcar la importancia de la escenificación para crear el carácter clásico de la obra en cuestión, para crear una realidad paralela, al describir el atuendo de los actores plasmado en el cuadro de Georg Melchior Kraus que inmortalizó a Goethe como *Orest* y a Corona Schröter como *Iphigenie*. Es esta clasicidad impostada la que criticará Schiller de *Iphigenie*, en tanto que la entiende como convenida para elevar la obra al gusto de la corte.

---

<sup>39</sup> Reinhardt, H., *Ästhetische Geselligkeit. Goethes literarischer Dialog mit Schiller in den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, Prägnanter Moment, Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik, Würzburg, 2002, pág. 311.

<sup>40</sup> Gaier, U., *Soziale Bildung gegen ästhetische Erziehung. Goethes Rahmen der "Unterhaltungen" als satirische Antithese zu Schillers "Ästhetischen Briefen" I-IX*, Klett Verlag, Stuttgart, 1997, pág. 207.

<sup>41</sup> Hinderer, W. (Hrsg.), *Goethes Dramen: neue Interpretationen*, Reclam, Stuttgart, 1980.

<sup>42</sup> Hinderer, W. (Hrsg.), *Interpretationen Goethes Dramen*, Reclam, Stuttgart, 1992.



---

## **I.2. Objetivos y metodología**

El objetivo principal del presente trabajo es determinar cómo la figura protagonista de *Iphigenie* compensa en cada uno de los caracteres de la tragedia la supuesta falta de una moral adecuada. Schiller apunta ya en uno de sus escritos sobre estética que “der moralische Sinn liegt zwar in allen Menschen, aber nicht bei allen in derjenigen Stärke und Freiheit [...]”<sup>43</sup>, es decir y apuntando también aquí al artículo de Hans-Dietrich Dahnke<sup>44</sup>, *Iphigenie* en su modesto proceder sin imposiciones, “Man tadelt den, der seine Taten wägt”<sup>45</sup>, dará a cada uno de ellos la semilla, un anhelo de superación o el clásico temple de las emociones, que por libre voluntad propia podría germinar en una humanidad más digna de sí misma. Pues y parafraseando aquí a Kant, *la libertad no surge de ejercer derechos, sino de asumir deberes, es decir, no hay libertad sin moral y la persona libre es la que, por consideraciones morales, se obliga*.

En su novela iniciática *Wilhelm Meister* donde la delicada relación entre arte y sociedad queda prácticamente deshecha a favor de uno u otro aspecto, según cuál de ellos adquiera más preeminencia y decante en un extremo u otro la relación que los mantiene tensionados en sus pretensiones de alcanzar el futuro incierto, Goethe acaba concluyendo que posiblemente la mejor salida a tal dialéctica es el estudio de un oficio dentro de una sociedad cada vez más capitalizada. También comenta que *discutir con antagonistas aquello que le resulta difícil de hacer comprender incluso a sus amigos, se le antoja aparte de estéril, nocivo*. Es por esta misma consideración por la que *Pylades*, en *Iphigenie auf Tauris*, queda de alguna forma u otra fuera del alcance de la influencia que produce en el resto de personajes que entran en el radio de

---

<sup>43</sup> Schiller, F., *Vergnügen an tragischen Gegenständen*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004, pág. 369.

<sup>44</sup> Dahnke, H. D., *Im Schnittpunkt von Menschheitutopie und Realitätserfahrung: Iphigenie auf Tauris*, Text + Kritik. Sonderband, München, 1982.

<sup>45</sup> Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 559. “*Censuras merecer suele quien de sus hechos se ufana*”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 746.

---

acción de la protagonista o, si más bien, cuestiona en todo momento su declamar. En efecto, aquel que no considera el poder de la palabra verdadera no puede llegar a sentir el efecto que ésta puede provocar en su concepción de la realidad. Es en este sentido en el que el presente trabajo pretende descubrir cómo tal heroína dramática puede llegar a moldear la conducta psicológica de todos aquellos que la rodean, y, de la misma forma, de qué forma está ésta constituida para que tal influencia pueda llegar a ser efectiva. Dicho de otro modo, cuál es la configuración de tal virgen para que su hacer pueda influenciar en el actuar de los demás, influenciar psicológicamente a sus semejantes.

Dicha inercia psicológica no es una voluntad libertaria de las cadenas que arrastra todo ser humano por el simple hecho de pertenecer a la humanidad, sino más bien una libertad que hace reconocer todos aquellos impedimentos, propios o ajenos, que imposibilitan descubrir aquella libertad que proporciona el ‘subjetivo’ raciocinio humano, es decir y como apunta Schiller, llegar a *liberar todo aquello que nos rodea incluso a aquello inanimado*, pues es de esta única forma por la que cada cual podría educarse como persona mostrando las diferentes posibilidades y, a partir del reconocimiento de las mismas, actuar libremente en consecuencia.

Sin duda, la bandera de la moral que defiende *Iphigenie* en la obra es la ilustrada, en la que la libertad personal, no tanto física como intelectual, es su principal color. Es también natural y pura, pues ésta es gestada de tal forma como si fuera intrínseca a sí misma; surge de sí misma, como si ella misma fuera la moral natural, aquella que se escondía ya en los virtuosos dioses olímpicos, es decir, cómo se erige *Iphigenie* como medio eficaz para la propagación de esta moral que es a su vez presentada como inseparable de la propia condición humana. Sería pues una moral constituida de tal forma que su propia belleza estética podría llegar a tener diferentes efectos, y en diferentes grados, sobre aquél al que se le hace partícipe de aquello que le acontece al contemplarla, pues dicha belleza es *hecha de sí y de por sí*. Se evidencia aquí la

---

influencia de toda aquella corriente europea de la que sus máximos y finales frutos se darían en la filosofía de Kant, de extremada vinculación también con la teoría estética de Karl Philipp Moritz.

Es aquí donde entran en consideración los diferentes aspectos que promueven el presente trabajo: la moral ilustrada condensada estéticamente para lograr el fin civilizador, objeto final de la misma obra. En este sentido, tiene un papel muy importante el desarrollo de la concepción artística que arranca desde la antigua Grecia y fue consolidándose como eje vertebrador de una estética moderna que acabó desligando la creación artística de toda posible relación mundana, es decir, un arte totalmente autónomo. Dicho de otro modo, un arte que *no sirve exclusivamente como vehículo de un contenido moral, sino que muestra a sus receptores su inherente libertad y que una vez son conscientes de ella, tanto en su misma persona como en la propia obra de arte, pueden actuar libre y moralmente en consecuencia*. Toda aquella evolución, tanto artística como filosófica, se amalgama en la misma persona para elevarse por encima del resto de mortales y mostrarse digna y pura de aquello que representa, no tanto su humanidad, sino más bien la moralidad que conlleva indisolublemente asociada dicho sustantivo, haciendo partícipes a aquellos que sean capaces de asumir sus obligaciones como hombres y ser responsables, autónomos y libres en su modo de actuar.

Para llegar a tal fin, el primer capítulo intentará definir filosóficamente cada personaje valiéndose para ello de la *Grundlegung der Metaphysik der Sitten* de Kant. Se dibujará cada carácter en función de la ética kantiana, en tanto que se desvían de aquel ideal que podría representar *Iphigenie*. Puesto que la moral que se intuye en la obra es la ilustrada, se ha considerado pertinente definir algunos de aquellos conceptos más decisivos de la misma y compararlos con los que se vislumbran también en el drama de Goethe.

Tal planteamiento filosófico-moral fundamenta teóricamente el centro del presente estudio, en el que la psicología de Moritz sirve de ciencia empírica o

---

antropológica para sustentar aquello que Goethe pretende dramatizar artísticamente. Considerando que la concepción estética goethiana da una especial importancia a los sentidos como instrumentos de conocimiento, puede pensarse la idea del conocimiento de la conducta humana a través de su observación. Es de tal manera, a través del simple estudio empírico de la conducta humana, como la psicología recogida en la revista *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* describe la misma. Es evidente también en ella el momento contemporáneo en la que fue recopilada, por lo que toda aquella moral kantiana es descrita en buena medida a través de los diferentes casos que se ejemplifican.

Sin embargo, tal pretensión artística debiere apoyarse en una concepción estética en la que la belleza fuera la idealización de la naturaleza humana, un arte que toma sus propias y legítimas licencias en el momento de la representación de la misma, no para superarla pues ella misma es medida de todo, sino para llegar a aquel ideal de la belleza que se pretende, el cual evoca de forma sencilla y unitaria aquello que la propia naturaleza ya contiene, pero el arte lo evidencia de forma unívoca y comedida. El arte griego y la visión idealizada que aportó del mismo Johann Joachim Winckelmann serán la base determinante en este tercer capítulo para la definición artística de cada uno de los personajes. Aquí *Iphigenie* podría imaginarse como una de aquellas esculturas del periodo clásico griego en la que su idealidad representa aquello elevado que ya contiene su propia condición humana.

Un cuarto y definitivo capítulo dará las premisas necesarias para la definición del proyecto ilustrado y en concreto de la *Weimarer Klassik*. Para tal finalidad se ha dado especial importancia a toda aquella literatura referida al periodo estético en el que se desarrolló el clasicismo alemán, teniendo en cuenta en todo momento la estética de Schiller y Moritz, las cuáles fueron el tamiz de aquella kantiana. Como punto conflictivo en este apartado se apuntará al posible fracaso del mismo proyecto tal y como se podría evidenciar a través de dicha literatura y el momento contemporáneo, donde *Über die ästhetische*

---

*Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* será el hilo conductor del mismo. Evidente se hará aquí también la disyuntiva schilleriana presentada en su *Über naive und sentimentalische Dichtung*.

Finalmente, el último capítulo valorará de forma conclusiva y más personal el desarrollo del presente trabajo para llegar a su desenlace final.

De lo antedicho, con el presente estudio se pretende desgranar en los sucesivos capítulos la humanidad de *Iphigenie* y la proyección de ésta hacia los demás.



---

## **II. Hacia una caracterización trágica y civilizada**

En *La Orestía* de Esquilo se dibujan ya aquellos personajes que configuraran un mito, pero es en su *Poética* donde Aristóteles califica ya la *Ifigenia en Táuride* de Eurípides como digno ejemplo a seguir para la composición de una tragedia y desde entonces la estirpe maldecida por los dioses olímpicos debido a sus grandes ambiciones navegó por la cultura occidental.

En la obra de Eurípides la heroína trágica muestra todos aquellos aspectos tan característicos de un personaje femenino ligado a un infausto sino, elevando el sometimiento a las leyes divinas y el acato de las obligaciones familiares hasta extremos casi insoportables para cualquier ser humano. Se dibuja una Ifigenia digna servidora de los designios de la diosa Diana de la que es forzada sacerdotisa en su templo en Táuride tras su salvación *in extremis* por el *deus ex machina* en Áulide. Sin embargo, Eurípides ya muestra una humanidad doliente que casi ya no entiende de los designios divinos pero, a la vez, sus posibles razonamientos no pueden abarcar aquellos acontecimientos que prácticamente son inescapables,

### **Minerva**

“Alabo tu docilidad, que el destino es superior a ti y a todos los dioses”<sup>46</sup>

“La tragedia es, pues, la imitación de una acción elevada y completa, de cierta amplitud, realizada por medio de un lenguaje enriquecido con todos los recursos ornamentales, cada uno usado separadamente en las distintas partes de la obra; imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que, con el recurso a la piedad y el terror, logra la expurgación de tales pasiones”<sup>47</sup>. He aquí la clásica definición aristotélica de la tragedia en la que la acción y los caracteres son el fin de la misma y la propia

---

<sup>46</sup> Eurípides, *Ifigenia en Táuride*, Trad. Jose Alemany y Bolufer, EDAF Ediciones, Madrid, 1983, pág. 426.

<sup>47</sup> Aristóteles, *Poética*, Trad. José Alsina Clota, Icaria Editorial, Barcelona, 2000, pág. 29. Es interesante aquí como Aristóteles apunta ya a una *expurgación de las pasiones*, concepto que aparecerá de nuevo al tratarse la ética kantiana.

---

acción no es narrada, es decir, aquí ya se pone de manifiesto el hecho que una tragedia para poder llegar a tal categoría ha de expresar dicha acción por medio del verso declamado. Como ya es conocido para tal finalidad emocional son indispensables también en la tragedia de *acción compleja* el *reconocimiento* o *anagnórisis* -el paso de la ignorancia al conocimiento- y la *peripecia* -el paso de una situación a su contraria por parte de quienes actúan. Ambos deben darse en consonancia a la *verosimilitud* y la propia *necesidad* de la acción para que al espectador de los acontecimientos pueda despertársele la compasión y el temor. Para tal efecto, la acción debe contener un acto, en los mejores casos fratricida, en el que éste no llega a su consumación por el reconocimiento. Si bien, también según la idea aristotélica, esta anagnórisis entre los hermanos no es muy artística, aunque sí la más verosímil, pues es concedida por el propio poeta y se produce, en el caso que se describe, cuando “Orestes se hace reconocer como Orestes, Ifigenia es reconocida por medio de la carta y Orestes dice lo que el poeta quiere y no lo que la trama exige”<sup>48</sup>.

La lectura aristotélica evidencia la predilección de los antiguos clásicos por la elección del tema y el estilo y, en este sentido, daban especial importancia a la retórica. No es de extrañar pues que la parte final de la obra, la cual ha llegado a nuestros días incompleta y fragmentada, dedique extensos apartados al estudio de la *claridad* y *nobleza* de la dicción. No es menos interesante recordar aquí las *Regeln für Schauspieler* de Goethe, con las que se pretendía dar total dignidad a aquello que se estaba representando creando así un estilo propio, pues y siguiendo también aquí una de las ideas del mundo antiguo según la cual el *poeta enseña*, el autor de la heroína desterrada pretendiere también mostrar una nueva e ilustrada humanidad.

Según también la teoría aristotélica, para que la tragedia consume todos sus propósitos los caracteres de los personajes han de cumplir cuatro aspectos indispensables y, entre ellos, el de la *uniformidad* resulta el más interesante con el fin de construir un carácter bueno. Por ejemplo, en la primera parte de la

---

<sup>48</sup> Ibídem, pág. 48.

---

pieza *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, la heroína suplica a su padre que no la sacrifique en favor de Artemis, como ha sido decidido por el ejército griego, en la segunda, sin embargo, decide morir porque ve que su muerte puede ser útil a la causa de los griegos. En este sentido, Aristóteles apunta que “quienes se inician en la tragedia consiguen una gran adecuación en el lenguaje y en los caracteres antes que en el ensamblaje de la acción”<sup>49</sup>.

Goethe en su *Viaje a Italia* apunta con fecha 6 de enero de 1787, “am Gardasee, als der gewaltige Mittagswind die Wellen ans Ufer trieb, wo ich wenigstens so allein war als meine Heldin am Gestade von Tauris, zog ich die ersten Linien der neuen Bearbeitung [...]”<sup>50</sup>. Dejando a un lado todas las consideraciones poéticas que podrían desprenderse de tal proposición, es bien cierto que para que la heroína trágica pudiera desprender tal pura humanidad, Goethe debió hacer un arduo trabajo de introspección para, como indica su gran compañero artístico, ésta surgiera como necesaria y natural de la misma obra o del propio carácter, si bien también es cierto que las cosas *bellas*, por definirse como tales, ya desprenden una *natural humanidad*.

El legislador del Parnaso y teórico del Clasicismo, Nicolas Boileau, conoció probablemente de la mano de Molière a Jean Racine, con el que establecería años más tarde una profunda amistad artística. Sin duda, su fama se debe a su tratado *Poética* de 1674, fruto de la corriente predominante de la época tras el descubrimiento de la *Poética* de Aristóteles, y su intención final era poner al alcance de cualquier persona los principios de la poesía. Ésta guarda una gran similitud con aquella de Horacio, con la de Aristóteles y las interpretaciones que se hicieron de ésta última durante el Renacimiento, pero Boileau hace pasar todas estas consideraciones de los clásicos, que como provienen de ellos

---

<sup>49</sup> Ibídem, pág. 31.

<sup>50</sup> Goethe, J. W., *Italienische Reise*, Im Insel Verlag, Leipzig, 1914, pág. 163. “Junto al lago de Garda, cuando el potente viento del mediodía empujaba las olas hacia la orilla, donde disfrutaba de tanta soledad como mi heroína en la playa de Táuride, escribí las primeras líneas de mi nueva versión [...]”, *Viaje a Italia*, Trad. de Manuel Scholz Rich, Ediciones B, Barcelona, 2001, pág. 172.



---

deben ser acatadas como normas universales, por el tamiz de la razón o sentido común para darles finalmente la verdad necesaria.

La característica más remarcable de la obra de Boileau es la de *saber agradar*, es decir, se canta a la importante e indiscutible necesidad de agradar en todo momento a aquel espectador o lector al que va dirigida una determinada obra, “no ofrezcáis al lector nada más que lo que pueda agradarle”<sup>51</sup>, es decir, *la regla máxima será en todo momento el gusto del espectador* (Racine). Con esta cualidad, se desprende la idea de emocionar a través del arte, pues fue el Clasicismo francés quien añadió *movere* al horaciano y retórico binomio *docere, delectare*.

El primer canto está dedicado a aspectos generales de la producción artística: la inspiración, la abstención en recrear falsas apariencias, la contención, entre otros. Boileau hace especial hincapié en la necesidad de someter la rima a la razón, “[...] ante el yugo de la razón se doblega sin esfuerzo y, no sólo no lo molesta, sino que la sirve y la enriquece [...]”<sup>52</sup>. Ofrece también un largo decálogo sobre los temas más idóneos para ser tratados poéticamente, puntualiza que la utilización de un correcto y adecuado lenguaje será garante de elevadas obras y un largo etcétera normativo, mientras todo ello se va aliñando con reprimendas y elogios al desigual saber hacer de diferentes autores.

El tercer canto enumera los tres grandes géneros, a saber: la tragedia, la epopeya y la comedia. El primero de ellos viene descrito siguiendo en todo momento las indicaciones aristotélicas para la construcción de una tragedia perfecta: la unidad tema y acción, “que desde el primer verso la acción preparada allane la entrada sin molestia del tema [...]”<sup>53</sup>, la verosimilitud, el fin último de toda obra trágica, “que en todas vuestras palabras la pasión

---

<sup>51</sup> Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, Edición de Aníbal González Pérez, Editora Nacional, pág. 152, Madrid, 1984.

<sup>52</sup> *Ibidem*, pág. 148.

<sup>53</sup> *Ibidem*, pág. 166.

---

emocionada vaya a buscar el corazón, lo enardezca y lo conmueva [...]”<sup>54</sup>, el reconocimiento, “[...] la verdad de un secreto conocida repentinamente lo cambia todo, le da a todo un aspecto imprevisto”<sup>55</sup>, la uniformidad de carácter, “que se muestre concorde consigo mismo en todo y que sea hasta el final como se le ha visto al principio”<sup>56</sup>, el temor, la compasión, la unidad espacio y tiempo, y hace un pequeño recorrido histórico sobre la evolución de la tragedia griega pasando por Esquilo y Sófocles, con lo que conjugando todo ello la tragedia sería del todo aceptable y produciría sin duda el efecto esperado. Si bien Boileau recoge los mismos cuatro aspectos necesarios que Aristóteles para la construcción de un buen carácter trágico, apunta una idea que es similar a aquella de Herder en la que el clima es condicionante de éstos, “estudiad las costumbres tanto de los siglos como de los países: los ambientes hacen con frecuencia los distintos humores”<sup>57</sup>.

La tragedia *Iphigénie* de Racine estrenada en 1674 trata el mito de la familia de Orestes en las costas de Áulide, donde esperando viento favorable, las tropas griegas se preparan para la guerra de Troya. Esta tragedia significa la vuelta de Racine a temas mitológicos después de haber abordado otros de corte más histórico. Como en la obra de Eurípides, es *Iphigénie* la que asume un papel preponderante en detrimento de su padre, déspota pusilánime, resignándose a su inmolación por designios divinos a favor de la victoria de las orbes de Agamenón. Durante la época romántica se despreció en gran medida al Grand Siècle pero Heinrich Heine lo consideraba, a Racine, el primer moderno, pues cuando en Pierre Corneille aun perduraba la Edad Media, en Racine había desaparecido por completo.

Después del férreo y encorsetado Clasicismo del país limítrofe, Gotthold Ephraim Lessing favoreció una nueva recuperación de la idea aristotélica de la tragedia, en el sentido de que el héroe de una pieza trágica no puede ser un

---

<sup>54</sup> Ibídem, pág. 166.

<sup>55</sup> Ibídem, pág. 167.

<sup>56</sup> Ibídem, pág. 170.

<sup>57</sup> Ibídem, pág. 169.

---

dechado en virtudes o un carácter perfecto, al estilo de Pierre Corneille, ni un personaje malvado: *debe ser una persona de una condición similar a la de todos los hombres*. Sin embargo, esta nueva reinterpretación de la obra aristotélica, presentada, entre otros escritos, en la *Hamburgische Dramaturgie*, podría entenderse como el establecimiento de una nueva normativa trágica también racionalista, no tan escolástica como la de Boileau, pero en consonancia con la nueva literatura moderna que iba surgiendo.

Para Lessing el público ya no es un ente al que deleitar, sino algo intelectualmente vivo y socialmente determinado, con una crítica consciente, y al mismo tiempo es algo que debe ser educado, pues Lessing otorga dicha virtud al teatro, la de enseñar a la sociedad. Por este motivo, considera de extrema importancia la selección de las obras para que éstas produzcan el efecto esperado para dicho fin, su *funcionalidad pedagógica y moralizante*, y en este sentido comenta, “alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von der Mund übergeht; man muß ebensowenig lange darauf zu denken als damit zu prahlen scheinen”<sup>58</sup>, haciendo referencia a la vez a la necesidad de naturalidad huyendo en todo momento de la abundancia de falsas apariencias tan recurrentes durante el Barroco y el Rococó. Es decir, “Reiz am unrechten Orte ist Affektation und Grimasse; und eben derselber Reiz, zu oft hinter einander wiederholt, wird kalt und endlich ekel”<sup>59</sup>. También hace referencias muy encendidas al supuesto buen gusto de ciertas personas y a su vez sobre la forma en la que los críticos destruyen en ocasiones ciertas obras en aras de este buen gusto, “es ist einem jeden vergönnt, seinen eigenen Geschmack zu haben; und es ist rühmlich, sich von seinem eigenen Geschmacke Rechenschaft zu geben suchen. Aber den Gründen, durch die man ihn rechtfertigen will, eine

---

<sup>58</sup> Lessing, G. E., *Hamburgische Dramaturgie*, Aufbau-Verlag, Vierter Band, Berlin und Weimar, 1965, pág. 20. “Toda moralidad debe surgir de la abundancia del corazón, y de ella pasar a la boca; no debe parecer que se ha pensado demasiado, ni hacerla motivo de jactancia”, *Dramaturgia de Hamburgo*, Trad. de Feliu Formosa, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1993, pág. 88.

<sup>59</sup> *Ibíd.*, pág. 26. “Cuando está fuera de lugar, la gracia se vuelve afectación y exageración grotesca, y esa misma gracia, repetida demasiado a menudo, se vuelve fría y a la larga repulsiva”, *Dramaturgia de Hamburgo*, Trad. de Feliu Formosa, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1993, pág. 93.

---

Allgemeinheit erteilen, die, wenn es seine Rechtfertigkeit damit hätte, ihn zu dem einzigen wahren Geschmacke machen müßte, heißt aus den Grenzen des forschenden Liebhabers herausgehen und sich zu einem eigensinnigen Gesetzgeber aufwerfen”<sup>60</sup>.

En la *Hamburgische Dramaturgie* también son considerados todos aquellos aspectos de la obra aristotélica en referencia a la tragedia. Por ejemplo, el reconocimiento, “[...] wenn die Personen, unter welchen das Leiden bevorstehet, einander nicht kennen, aber in ebendem Augenblicke, da dieses Leiden zur Wirklichkeit gelangen soll, einander kennenlernen, so daß es dadurch unterbleibt”<sup>61</sup>, la uniformidad de un carácter, “ein Charakter, der sich so leicht vergißt, ist kein Charakter und eben daher der dramatischen Nachahmung unwürdig”<sup>62</sup>. En el volumen segundo de la misma obra hace un estudio muy exhaustivo y detallado de la teoría dramática aristotélica estableciendo un encendido debate entre la diferenciación entre los conceptos de temor y terror ya que, según Lessing, habían sido mal entendidos por sus antecesores. Sin embargo, lo más destacable de su obra es el estudio de aquellas piezas que se van representando en los teatros y que sirven de base para su estudio, en el que va desgranando uno por uno todos los conceptos que establecerán su nueva teoría dramática.

La Alemania de la época no disponía de una teoría dramática propia así como de un teatro nacional y alemán. Estas dos cuestiones también se dibujan en

---

<sup>60</sup> Ibídem, pág. 95. “A todo el mundo le es dado tener su propio gusto, y es loable tratar de darse cuenta de ese gusto propio. Pero el hecho de conferir a los motivos con que queremos justificarlo una universalidad que, si así quedase legitimada, habría de convertirlo en el único gusto verdadero, significa salirse de los límites del aficionado que investiga y erigirse en legislador terco y pretencioso”, *Dramaturgia de Hamburgo*, Trad. de Feliu Formosa, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1993, pág. 162.

<sup>61</sup> Ibídem, pág. 187. “[...] se da cuando los personajes sobre quienes pesa la inminencia de la situación dolorosa no se conocen, pero se conocerán en el preciso instante en que tal dolor debe hacerse realidad, y esto hará que la catástrofe no se produzca”, *Dramaturgia de Hamburgo*, Trad. de Feliu Formosa, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1993, pág. 249.

<sup>62</sup> Ibídem, pág. 280. “Un carácter que se descompone con tanta facilidad no es un carácter, y no es digno, por tanto, de la imitación dramática”, *Dramaturgia de Hamburgo*, Trad. de Feliu Formosa, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1993, pág. 336.

---

dicha obra y son, en el fondo, las últimas intenciones del autor. En referencia al establecimiento de un teatro nacional, Lessing, consciente de la diferenciación social contemporánea, considera que en la construcción de nuevos caracteres es indispensable considerar todos aquellos elementos comunes a todos los hombres, los sentimientos, los apetitos y las pasiones, para caracterizarlos así de forma completamente psicológica y eliminando de esta manera cualquier vestigio de clase o estatus social. En tal sentido escribe “[...] was können wir für Ursache haben, sie demohngeachtet immer eine so geziemende, so ausgesuchte, so rhetorische Sprache führen zu lassen? Sie hört niemand, als dem sie es erlauben wollen, sie zu hören; mit ihnen spricht niemand als Leute, welche in die Handlung wirklich mit verwickelt, die also selbst im Affekte sind und weder Lust noch Muße haben, Ausdrücke zu kontrollieren”<sup>63</sup>. Para llegar a tal fin el lenguaje, por un lado, deberá ser igualitario para todas aquellas posibles clases que entren en escena, es decir, en primer lugar debería adquirirse un *tono medio* para llegar a la universalidad de un teatro que sirve de instrumento educativo por encima de cualquier distinción social y, por el otro, sería la burguesía la que adoptase dicho *tono medio* como garante de un constructo social intermedio que devendría la legítima candidata para la educación y dirección cultural y moral de todo un pueblo.

Este escueto recorrido a lo largo de la teoría dramática de la cultura occidental muestra un aspecto determinante que los une a todos ellos y los concentra de forma definitiva en la teoría de la *Metafísica de las costumbres* de Kant: la construcción de caracteres que sean ejemplos a sus semejantes, un carácter que “[...] ohne alle Vergleichung der höchste ist, nämlich dass er wohlthue, nicht aus Neigung, sondern aus Pflicht”<sup>64</sup>. Cabe remarcar aquí, sin duda, la

---

<sup>63</sup> Ibídem, pág. 289. “[...] ¿qué razones podemos tener para hacer que hablen siempre con un lenguaje tan sostenido, tan rebuscado y tan retórico? Sus palabras no las oye más que aquél a quien se le permite oírlas: con ellos no habla sino la gente implicada en la acción, una gente dominada por los mismos efectos, que no tiene tiempo ni ganas de controlar sus expresiones”, *Dramaturgia de Hamburgo*, Trad. de Feliu Formosa, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1993, pág. 345.

<sup>64</sup> Kant, I., *Grundlegung zur Metaphysic der Sitten*, Verlag von L. Heimann, Berlin, 1870, pág. 16. “[...] sin comparación, es el supremo: en hacer el bien, no por inclinación, sino por deber”,

---

calificación que atribuye Kant al carácter, el cual ha de ser moral, es decir, aquél que actúa por deber, para poder llegar a ser supremo. Por lo tanto, se encuentra aquí la semilla para la definición moral del carácter de *Iphigenie*, puesto que la moral que la legitima como tal es la ilustrada.

La *Grundlegung zur Metaphysic der Sitten* de Immanuel Kant define una filosofía moral pura alejada de toda aquella filosofía popular práctica en la que el mundo sensible, con todos sus consecuentes y necesarios deseos e inclinaciones conformes a una ley natural, condiciona al mundo racional en su intención de desentrañar la razón humana desde un punto de vista especulativo. Otro aspecto remarcable y con una continuidad a lo largo de toda la obra es la intención de separar cualquier ciencia o investigación empírica de la naturaleza humana en el estudio de la moralidad, puesto que la ética investiga *a priori*, “ob man nicht meine, dass es von der äussersten Nothwendigkeit sei, einmal eine reine Moralphilosophie zu bearbeiten, die von allem, was nur empirisch sein mag und zur Anthtopologie gehört, völlig gesäubert wäre”<sup>65</sup>. Se hace evidente aquí la tendencia de la época según la cual aquello percibido por los sentidos, aquello demostrable por la pura experiencia empírica, entre otros, podría extrapolarse a valores o leyes supremos que pudieren condicionar una voluntad racional y contra esto era lo que quería proteger Kant a la ética. No obstante, se atribuye a la antropología y/o psicología su poder como divulgador moral válido posterior al estudio filosófico, “[...] alle Moral, die zu ihrer Anwendung auf Menschen der Anthropologie bedarf, zuerst unabhängig von dieser als reine Philosophie, d. i. als Metaphysik, vollständig [...] vorzutragen, wohl bewusst, dass es, ohne im Besitze derselben zu sein, vergeblich sei, ich will nicht sagen, das Moralische der Pflicht in allem, was pflichtmässig ist, genau für die spekulative Beurtheilung zu bestimmen, sondern sogar im bloss gemeinen und praktischen Gebrauche, vornehmlich der moralischen

---

*Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Tecnos, Madrid, 2005, pág. 77.

<sup>65</sup> Ibídem, pág. 5. “¿No se cree que es de la más urgente necesidad el elaborar por fin una filosofía moral pura, que esté enteramente limpia de todo cuanto pueda ser empírico y perteneciente a la antropología?”, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Tecnos, Madrid, 2005, pág. 63.

---

Unterweisung, unmöglich sei, die Sitten auf ihre ächten Prinzipien zu gründen und dadurch reine moralische Gesinnungen zu bewirken und zum höchsten Weltbesten den Gemüthern einzupfropfen”<sup>66</sup>.

### **Iphigenie**

“Um Gut’s zu tun braucht’s keiner Überlegung”<sup>67</sup>

Entre los diferentes cuentos que van explicando aquellos protagonistas de *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* también se va tejiendo, en medio de un público trivial y un ambiente distendido, una especie de moral basada en las consecuencias producidas según una u otra forma de actuar, es decir, “[...] eine empiristische Theorie, ja eigentlich das Konzept einer Genealogie des Gewissens qua praktischer Vernunft abstrahieren läßt”<sup>68</sup>, pues consideraba que la razón humana volviéndose cada vez más absoluta se había alejado en demasía de la realidad política, práctica o social y, en tal sentido, en sus escritos sobre la naturaleza ya apunta que “[...] zwischen Idee Und Erfahrung eine gewisse Kluft befestigt scheint, die zu überschreiten unsere ganze Kraft sich vergeblich bemüht. Demohngeachtet bleibt unser ewiges Bestreben diesen Hiatus mit Vernunft, Verstand, Einbildungskraft, Glauben, Gefühl, Wahn und, wenn wir sonst nicht vermögen, mit Albernheit zu überwinden”<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> Ibídem, pág. 33. “[...] la moral toda, que necesita de la antropología para su *aplicación* a los hombres, habrá de exponerse por completo primero independientemente de ésta, como filosofía pura, es decir, como metafísica, [...] teniendo plena conciencia de que, sin estar en posesión de tal metafísica, no ya sólo sería vano determinar exactamente lo moral del deber en todo lo que es conforme al deber, para el enjuiciamiento especulativo, sino que ni siquiera sería posible en el mero uso vulgar y práctico de la instrucción moral, asentar las costumbres en sus verdaderos principios y fomentar así las disposiciones morales puras del ánimo e inculcarlas en los espíritus, para el mayor bien del mundo”, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Tecnos, Madrid, 2005, pág. 94.

<sup>67</sup> Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 613. “Para hacer el bien no hay que pensarlo mucho”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 772.

<sup>68</sup> Pfaff, P., *Die Stimme des Gewissens – Über Goethes Versuch zu einer Genealogie de Moral, vor allem in der Iphigenie*, Euphorion, 72, I, Heidelberg, 1978, pág. 20.

<sup>69</sup> Goethe, J. W., *Zur Morphologie, I*, Carl Hanser Verlag, Band 12, München, 1986, pág. 98. “[...] entre idea y experiencia parece haberse establecido un cierto abismo que toda nuestra fuerza aspira inútilmente a colmar. A pesar de esto, nuestra eterna aspiración sigue siendo superar este hiato con la razón, el entendimiento, la imaginación, la fe, el sentimiento, la ilusión y, si no lo logramos de otro modo, con la estupidez”, *Teoría de la naturaleza*, Trad. de Diego Sánchez Meca, Editorial Tecnos, Madrid, 2007, pág. 191.

---

Es en este punto donde la obra dramática de Goethe, la revista sobre psicología de Moritz y la ética de Kant se ponen en contacto para definir aquello que devendrá una moral pura práctica para la imitación dramática. Podría pensarse aquí que huyendo de cualquier constructo teórico sobre la moralidad, Goethe utiliza la psicología ilustrada para poder representar aquello que le es común a los tres, es decir, una ética que encumbra la libertad humana como garante de una voluntad autónoma, evidenciando, claro está, que mientras Goethe lo pretende desde un punto de vista artístico y Moritz desde uno analítico-empírico, Kant lo asume desde uno teórico-filosófico. Es decir, Goethe define una ética empírica, valiéndose de la psicología de Moritz, y Kant una filosofía práctica pura.

Partiendo de la idea final kantiana según la cual “als ein vernünftiges, mithin zur intelligiblen Welt gehöriges Wesen, kann der Mensch die Kausalität seines eigenen Willens niemals anders, als unter der Idee der Freiheit denken; denn Unabhängigkeit von den bestimmenden Ursachen der Sinnenwelt (dergleichen die Vernunft jederzeit sich selbst beilegen muss) ist Freiheit. Mit der Idee der Freiheit ist nun der Begriff der Autonomie unzertrennlich verbunden, mit diesem aber das allgemeine Prinzip der Sittlichkeit, welches in der Idee allen Handlungen vernünftiger Wesen eben so zum Grunde liegt, als Naturgesetz allen Erscheinungen”<sup>70</sup>, podría definirse, por un lado, la *voluntad santa* que *Iphigenie* representa y, por el otro, diferenciarlo y definir el del resto de protagonistas según su proceder. Es pues en *Iphigenie* donde el *deber ser* no tiene lugar posible, porque el *querer* ya coincide con la misma *ley*, en tanto que “[...] nicht dadurch als zu gesetzmässigen Handlungen genöthigt vorgestellt

---

<sup>70</sup> Kant, I., *Grundlegung zur Metaphysic der Sitten*, Verlag von L. Heimann, Berlin, 1870, pág. 82. “Como ser racional y, por tanto, perteneciente al mundo inteligible, no puede el hombre pensar nunca la causalidad de su propia voluntad sino bajo la idea de la libertad, pues la independencia de las causas determinantes del mundo sensible (independencia que la razón tiene siempre que atribuirse) es libertad. Con la idea de la libertad hállase, empero, inseparablemente unido el concepto de autonomía, y con éste el principio universal de la moralidad, que sirve de fundamento a la idea de todas las acciones de seres racionales, del mismo modo que la ley natural sirve de fundamento a todos los fenómenos”, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Tecnos, Madrid, 2005, pág. 148.



---

werden können, weil er von selbst, nach seiner subjektiven Beschaffenheit, nur durch die Vorstellung des Guten bestimmt werden kann”<sup>71</sup>.

En consideración al resto de personajes se extrae de la lectura kantiana una posible división entre ellos en referencia a los conceptos de *mundo sensible* y *mundo inteligible*. Mientras que por un lado se considera que *Thoas* y *Arkas* han quedado anclados en el mundo sensible satisfaciendo aquellos deseos e instintos naturales; por el otro, *Orest* y *Pylades* posiblemente son o han sido conscientes de su representación inteligible de sí mismos, pero sus *intereses* o *prejuicios* han ofuscado la razón que rige una voluntad desviada del bien común y solo pueden ser considerados libres en el mundo sensible, pues solo los deseos o inclinaciones son satisfechos.

Apuntado todo lo anterior, se pretenderá desgranar el fin último kantiano sobre la *autonomía de la voluntad* en referencia a cada uno de los personajes y su posible desajuste respecto a la *voluntad santa* representada por *Iphigenie*, hasta llegar al *imperativo categórico*, evidenciando en ese punto el falso e inmoral proceder del resto de personajes.

## **II.1. Thoas o el garante de las promesas**

Un aspecto importante de la *Metafísica de las costumbres* de Kant es el uso de ejemplos para concretar aquello que está definiendo y en este sentido una conducta no será moralmente aceptable cuando haga *falsas promesas*. *Thoas* desde un inicio promete dejar marchar a la sacerdotisa en cuanto sea reclamada por su patria, por lo que demuestra en su actitud un acato, empero inconsciente, a una ley moral de no *prometer en falso*, puesto que como es sabido se debe actuar *siempre por tal máxima, que puedas querer al mismo tiempo que su*

---

<sup>71</sup> Ibídem, pág. 35. “[...] no podría representarse como constreñida por ellas a las acciones conformes a la ley, porque por sí misma, según su constitución subjetiva, podría ser determinada por la sola representación del bien”, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Tecnos, Madrid, 2005, pág. 97.

---

*universalidad sea ley*. Queda pues aquí fijada una de aquellas ideas innatas de una razón que rige una voluntad autónoma acorde con una moralidad, de la que el rey escita no es aun consciente, puesto que tal conocimiento sobreviene del paso del mundo sensible al inteligible, en el cual se hace evidente la necesidad de representarse a sí mismo y a los demás como fin y causa en todo aquello que se emprende.

Se cierra así el círculo en el que *Thoas* se mueve hasta que, con este libre despertar de la *inmadurez kantiana*, dispone de las armas morales para poder decidir ya por sí mismo dejando de lado todo aquello que le somete de forma sobrenatural para pasar a una conciencia propia de decisión. Dicho de otro modo, el rey de los escitas ocupa por libre voluntad el lugar de los griegos extranjeros y, de esta forma, esto le permite entender su situación, hacerla consciente, y su disposición para autorizar la posterior partida hacia la patria.

“Ein König sagt nicht, wie gemeine Menschen,  
Verlegen zu, daß er den Bittenden  
Auf einen Augenblick entferne; noch  
Verspricht er auf den Fall den er nicht hofft:  
Dann fühlt er erst die Höhe seiner Würde,  
Wenn er den Harrenden beglücken kann”<sup>72</sup>

Sin embargo, el paso del mundo sensible al mundo inteligible puede resultar dificultoso cuando se parte de premisas o máximas en las que la heteronomía ha sido su fundamento. Es decir, “[...] wenn man sich ihn nur als einem Gesetz (welches es auch sei) unterworfen dachte, so musste dieses irgend ein Interesse als Reiz oder Zwang bei sich führen, weil es nicht als Gesetz aus seinem Willen entsprang, sondern dieser gesetzmässig von etwas Anderem genöthigt wurde, auf gewisse Weise zu handeln”<sup>73</sup>. Se diferencia aquí pues la

---

<sup>72</sup> Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 613. “Un rey no otorga, al modo de un villano, sólo por alejar por un momento al importuno suplicante, ni tampoco promete para un caso que espera nunca llegue; que sólo siente lo excelso de su investidura cuando está en su mano hacer feliz al que tenaz aguarda”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 772.

<sup>73</sup> Kant, I., *Grundlegung zur Metaphysic der Sitten*, Verlag von L. Heimann, Berlin, 1870, pág. 58. “[...] cuando se pensaba al hombre sometido solamente a una ley (sea la que fuere), era preciso que esta ley llevase consigo algún interés, atracción o coacción, porque no surgía como

---

*heteronomía* y la *autonomía de la voluntad*, ambas dirigidas diferentemente hacia el mandato moral. Sin embargo, mientras que con la autonomía de la voluntad se obtiene un deber supremo, la heteronomía solo produce la necesidad de acción pero movido por cierto interés, ya sea este interés propio o ajeno. De esta nueva consideración resulta una nueva diferenciación entre los protagonistas que cristaliza de forma decisiva en *Thoas*, en cuanto que su necesidad de acción es debida a un interés ajeno, y en *Pylades*, en tanto que su acción solo se somete a su propio interés o egoísmo<sup>74</sup>.

Según lo anterior, si la necesidad de una acción que promueve la voluntad de la razón en su autonomía genera el *imperativo categórico*, entonces la necesidad de obrar bajo el influjo de un interés o inclinación genera el *imperativo hipotético*. Ambos condicionan el obrar en un sentido bueno, pero mientras que el imperativo categórico lo hace por su mera existencia, “[...] würde der sein, welcher eine Handlung als für sich selbst, ohne Beziehung auf einen andern Zweck, als objektiv-nothwendig vorstellte”<sup>75</sup>, el hipotético es interesado, “[...] stellen die praktische Nothwendigkeit einer möglichen Handlung als Mittel zu etwas Anderem, was man will (oder doch möglich ist, dass man es wolle) zu gelangen vor”<sup>76</sup>. Si bien para el caso de *Pylades* tal diferenciación queda solidificada cuando se estudia el concepto de *egoísmo*, tratado en apartados siguientes, en *Thoas* tal caracterización viene ligada a otras consideraciones.

---

ley de su propia voluntad, sino que esta voluntad era forzada, conforme a la ley por *alguna otra cosa* a obrar de cierto modo”, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Tecnos, Madrid, 2005, pág. 122.

<sup>74</sup> Puesto que a *Iphigenie* se le supone una autonomía de la voluntad, podría pensarse que los escitas y los griegos conforman dos grupos diferenciados según esta consideración. Mientras que en *Arkas* tal idea puede tener cabida, aunque su definición pudiera estar más relacionada con la *inocencia*, en *Orest* tal idea no podría ser su característica, puesto que según Kant *la voluntad como innata se encuentra en un entendimiento sano*.

<sup>75</sup> Kant, I., *Grundlegung zur Metaphysic der Sitten*, Verlag von L. Heimann, Berlin, 1870, pág. 36. “[...] sería el que representase una acción por sí misma, sin referencia a ningún otro fin, como objetivamente necesaria”, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Tecnos, Madrid, 2005, pág. 98.

<sup>76</sup> *Ibídem*, pág. 36. “[...] representan la necesidad práctica de una acción posible, como medio de conseguir otra cosa que se quiere (o que es posible que se quiera)”, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Tecnos, Madrid, 2005, pág. 97.

---

La propiedad más intrínseca a los escitas es el acato a una ley de una *naturaleza tutora*. Si bien para *Arkas* ésta sería más de corte divino o religioso, para *Thoas* haría referencia a un poder más ejecutivo, es decir, su sometimiento a la ley o su *máxima de determinación* a actuar, representado aquí por el acato a una primigenia ley de extranjería, es condición indispensable para conseguir su fin, contentar la voluntad divina, independientemente del objeto, la vida de cualquier ser humano, coaccionando así su voluntad de forma ajena o externa. Se evidencia aquí superlativamente la contradicción en la que se encuentra la razón de *Thoas* en cuanto que “[...] dass ich meine Maxime im Gebrauche der Mittel zu jedem Zwecke auf die Bedingung ihrer Allgemeingültigkeit, als eines Gesetzes für jedes Subjekt einschränken soll, sagt eben so viel, als: das Subjekt der Zwecke d. i. das vernünftige Wesen selbst muss niemals bloss als Mittel, sondern als oberste einschränkende Bedingung im Gebrauche aller Mittel, d. i. jederzeit zugleich als Zweck, allen Maximen der Handlungen zum Grunde gelegt werden”<sup>77</sup>. Por lo tanto, su voluntad contradice aquello que nunca debiere contradecir una *voluntad absolutamente buena*, a saber: *que su máxima para obrar pueda querer al mismo tiempo que su universalidad sea ley*. Puesto que en el fin que persigue *Thoas* en su acción se considera al ser humano como medio, en modo alguno puede pretenderse su universalidad, pues es la única condición o razón a la que pudiere o debiere someterse la voluntad. Sin embargo y como se ha indicado anteriormente, tal condicionamiento es solo asumible en el salto al mundo inteligible, donde dicha consideración no sería en modo alguno planteada por la razón.

La escueta despedida final de *Thoas* podría representar la culminación de la obra de *Iphigenie*, en la que se ha interiorizado el mundo de lo moral en aquél que hasta el momento no lo conocía. Quizás también su “Leb’ wohl” encierra aquel grito angustiado y arcaico de incertidumbre ante lo nuevo desconocido.

---

<sup>77</sup> Ibídem, pág. 64. “[...] si en el uso de los medios para todo fin debo yo limitar mi máxima a la condición de su validez universal como ley para todo sujeto, esto equivale a que el sujeto de los fines, esto es, el ser racional mismo, no deba nunca ponerse por fundamento de las acciones como simple medio, sino como suprema condición limitativa en el uso de todos los medios, esto es, siempre al mismo tiempo como fin”, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Tecnos, Madrid, 2005, pág. 129.

---

Sin embargo, tal proceso generaría así la necesaria verdad del final de la obra en sí y en su intento de generar una genealogía de la moral. *Orest* reconociendo ya el poder de la palabra de su hermana y la idea de una moral nueva, concluye dirigiendo su mirada a aquél que también ha sentido su efecto diciéndole que “So beginne / Die neue Sitte denn von dir und mir! / Nachahmend heiligt ein ganzes Volk / Die edle Tat der Herrscher zum Gesetz”<sup>78</sup>, evidenciando aquí la capacidad común y legislativa de la razón en cuanto se ha producido el necesario salto de lo sensible a lo inteligible, puesto que como ser racional se representa a sí mismo y al resto tanto como fin y como causa; y consumando también aquel precepto de Wieland según el cual todo soberano debiere querer llegar a ser un ejemplo para sus semejantes.

## **II.2. Arkas o el triunfo de la inocencia**

Según se ha indicado en el apartado precedente, *Arkas* podría considerarse el menos aventajado de sus congéneres en el descubrimiento de su razón, puesto que es en este caso donde una *voluntad divina* puede tomar su cariz más funesto para desligarla, a la razón, de toda heteronomía. Si se basa cualquier *principio racional* de la moralidad en una idea de una *voluntad divina perfecta*, es decir, extraer unas virtudes de ciertas representaciones divinas, “[...] der uns noch übrige Begriff seines Willens aus den Eigenschaften der Ehr- und Herrschbegierde, mit den furchtbaren Vorstellungen der Macht und des Nacheifers verbunden, zu einem System der Sitten, welches der Moralität gerade entgegengesetzt wäre, die Grundlagen machen müsste”<sup>79</sup>, puede caerse en una falsa moral que deslegitima la propia voluntad.

---

<sup>78</sup> Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 616. “¡Pues implanta tú esa nueva costumbre, empezando por nosotros dos! Que todo un pueblo, a impulsos de la imitación, consagra luego, elevándolo a ley, el noble gesto de su soberano”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 773.

<sup>79</sup> Kant, I., *Grundlegung zur Metaphysic der Sitten*, Verlag von L. Heimann, Berlin, 1870, pág. 70. “[...] no nos queda más concepto de la voluntad divina que el que se deriva de las propiedades de la ambición y el afán de dominio, unidas a las terribles representaciones de la fuerza y la venganza, las cuales habrían de formar el fundamento de un sistema de las

---

Para desligar cualquier acción sometida a una voluntad divina Goethe se propone en su obra la humanización del mito y del oráculo. La Época Medieval y su concepción de la vida en extremo alargada en el tiempo, al menos en la historia de España, es vista como un periodo histórico oscuro en la que una religión, quizás mal entendida, era omnipresente en todos los ámbitos de la sociedad llenándola por completo de fieros dogmatismos que impedían la natural evolución civil y humanista. En la introducción del presente trabajo se apuntaba ya que la intención final del mismo era desentrañar cómo aquella semilla humanizadora otorgada libremente por *Iphigenie* pudiere influenciar, también de forma totalmente libre, en el resto de personajes. Es así como en su intento de humanización y de la llegada de la necesaria verdad, Goethe empezará por el mito. A diferencia de Eurípides, la *Iphigenie* goethiana no precisa de ninguna carta para llegar al reconocimiento. Simplemente sintiendo los recuerdos de su propia familia en boca de un supuesto extranjero le hacen recordar a aquél que sin duda es su hermano, cumpliendo así una de las reglas aristotélicas, en la que en una tragedia perfecta, las escenas de reconocimiento y peripecia irán de la mano.

Sin embargo, el giro más importante en la recreación del mito por parte de Goethe es la ambigüedad del oráculo. Mientras que en el mito clásico no cabe duda alguna en que Orestes será finalmente liberado de las Furias en cuanto la imagen de la diosa Diana sea repuesta en suelo griego, en la reelaboración goethiana ésta será substituida por la *hermana*, es decir, el infame será finalmente liberado cuando la hermana sea depuesta. Con esta característica substitutoria, la ambigüedad clásica que desprendía cualquier oráculo para aquél que lo recibía queda del todo restablecida y, por otro lado, la posible interpretación humana de los designios divinos pone de manifiesto la modernidad de la obra en sí, pues posiblemente aquella obra euripidiana no hubiera podido en ningún momento cuestionarse de forma razonable aquello que provenía del protector de las artes.

---

costumbres, directamente opuesto a la moralidad”, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Tecnos, Madrid, 2005, pág. 135.

---

Esta ambigüedad o asimilación entre *Iphigenie-Diana* también pone de manifiesto otra de las características de la heroína, es decir, su femineidad queda solo expresada en tanto que es hermana, de la misma manera que Diana es hermana de Apolo, por lo que el vínculo entre ambas queda establecido en concepto a su virginidad. *Iphigenie*, consciente de tal don, imprimirá a sus relaciones con los hombres y los dioses tal condicionante. En efecto, considerando que los dioses son proyecciones de las propias virtudes humanas, *Iphigenie* se erige conscientemente como una *deidad virtuosa*. Kant también apunta en su *Metafísica de las costumbres* que “die Tugend in ihrer eigentlichen Gestalt erblicken, ist nichts Anderes, als die Sittlichkeit, von aller Beimischung der Sinnlichen und allem unächten Schmuck des Lohns oder der Selbstliebe entkleidet, darzustellen”<sup>80</sup>, es decir, la visualización de las virtudes humanas en otras personas puede hacer cambiar las propias percepciones, con lo que las mismas pueden renacer de nuevo en aquél que las contempla desde la distancia.

En la *Parzenlied*, una posible réplica contra la amoralidad y agnosticismo de *Pylades*, se canta a la arbitrariedad del dominio de los dioses olímpicos que disponen sin temeridad del destino de stirpes enteras, como la suya, “Es fürchte die Götter / Das Menschengeschlecht! / Sie halten die Herrschaft / In ewigen Händen, / Und können sie brauchen / Wie’s ihnen gefällt”<sup>81</sup>. No obstante, esta arbitrariedad divina se torna contra aquellos soberanos no ilustrados que disponen de la ley a su libre arbitrio, como muestra el diálogo entre *Iphigenie* y *Thoas* posterior a la canción de las tejedoras del tiempo, donde *Iphigenie* con el poder *más duro que el acero* de sus palabras advierte

---

<sup>80</sup> Ibídem, pág. 50. “Contemplar a la virtud en su verdadera figura no significa otra cosa que representar a la moralidad despojada de todo lo sensible y de todo adorno, recompensa o egoísmo”, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Tecnos, Madrid, 2005, pág. 113.

<sup>81</sup> Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 605. “¡Temed, oh mortales / a los altos dioses, / que en sus sempiternas / manos arbitrarias / el poder reside / y el uso hacer pueden / de él que bien les plazca”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 773.

---

que las personas a través de su razón pueden *interpretar* libremente y de forma autónoma aquello que les sobreviene.

Haciendo referencia al sacrificio, se pone de manifiesto la necesidad de dilucidar adecuadamente aquello que viene impuesto como *norma normarum*, pues ante todo la razón humana debería huir de todo aquello sobrenatural y de todo determinismo para evitar caer finalmente en el fatalismo, como han hecho hasta ahora todos sus antecesores. *Iphigenie* podría haberse sentido cegada por *Thoas* entrando en su mundo y ofrecer en sumo sacrificio a su propio hermano a *Diana*, pero ella cree por encima de todo en la humanidad y la necesidad de eliminar tal sacrificio inhumano con lo que su estirpe podrá liberarse de la ira divina y su hermano ser expiado. Con todo ello se pretende pasar a los dioses y sus designios por el tamiz de la razón humana deviniendo éstos más justos y así, como espejo de aquéllos, hacer resurgir un poder terrenal más en consideración con sus semejantes. Es decir, la autonomía de la humanidad de todo aquello que le oprime y no le deja contemplar la verdad en su fuero interno será realizable solo y cuando se considere la bondad de los dioses o la justicia de los gobiernos. Dicho de otro modo, *solo la verdad es libertad*.

De lo anterior se desprende otro aspecto que caracteriza de forma singular el carácter de *Iphigenie*, el poder de la palabra verdadera, con la que pretende hacer llegar la nobleza de corazón de forma totalmente libre a todos aquellos que la rodean. La verdad es la última consecuencia de la existencia de *Iphigenie*, ya no solo por la propia idea de la Ilustración de superación de los mitos antiguos, sino que también es el camino hacia la pureza o *perfección*, la cual es la condición indispensable para la expiación. En pro de la verdad *Iphigenie* tendrá dos flancos abiertos. Por un lado, mientras los escitas le preguntan sobre el significado de los designios divinos y su posible interpretación en el terreno de lo humano, por el otro, *Pylades* los interpreta según sus propios intereses y se los cuestiona desde un punto de vista retórico. Contra aquél que no quiere escuchar poco puede pretender aquélla que se sirve de la libre voluntad de decisión pero sería alrededor de los primeros donde



---

surgirán las cuestiones más decisivas sobre el proceso de humanización de *Iphigenie*. ¿Habrán adquirido aquella disposición necesaria para el raciocinio?, ¿será a partir de ahora la verdadera libertad la que rija sus propias decisiones? y, la más importante, ¿adquirirán la capacidad volitiva suficiente para discernir entre lo real mundano y lo divino no permitiendo que las relaciones con los demás se vean dirigidas por algo que consideran superior a sí mismos?

Con el desarrollo de estas cuatro cualidades será como Goethe despedirá el mito clásico y como indica en su estudio Heinz Gockel, finalmente el mito ha resultado humanizado, pues “am Ende siegt die aufgeklärte Selbstbehauptung gegenüber dem mythischen Geschick”<sup>82</sup>. Es decir, el concepto de virtud kantiana y la posible visualización de la misma en otras personas quedan resueltas dramáticamente cuando finalmente *Iphigenie* declama “Denk’ an dein Wort, und laß durch diese Rede / Aus einem g’raden treuen Munde dich / Bewegen [...]”<sup>83</sup>.

Llegado este punto, se requiere de un concepto que en el tratado de Kant aparece solo mencionado en una ocasión, a saber, la *inocencia*. Según Kant “es ist eine herrliche Sache um die Unschuld, nur ist es auch wiederum sehr schlimm, dass sie sich nicht wohl bewahren lässt und leicht verführt wird”<sup>84</sup>. Probablemente se considere que *Arkas* aún no haya perdido esta inocencia y, a través del proceso de humanización del oráculo y el poder de la palabra verdadera, su corazón es susceptible de verse *conmovido* ante la virtud buena y humana representada en la moralidad de la que la persona de *Iphigenie* es portadora. Dicho de otro modo, derrocados cualquiera de los fatalismos divinos, anulados los deseos de venganza arcaicos y superado el miedo

---

<sup>82</sup> Gockel, H., *Iphigenie und der Mythos*, Revista de Filología Alemana, 7, UCM, Madrid, 1999, pág. 79.

<sup>83</sup> Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 618. “¡Recuerda tu palabra y déjate conmover por las razones que boca recta y leal profiere!”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 774.

<sup>84</sup> Kant, I., *Grundlegung zur Metaphysic der Sitten*, Verlag von L. Heimann, Berlin, 1870, pág. 24. “¡Qué magnífica es la inocencia! Pero ¡Qué desgracia que no se pueda conservar bien y se deje fácilmente seducir!”, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Tecnos, Madrid, 2005, pág. 84.

---

respetuoso a unas entidades superiores, *Arkas* puede ya devenir un hombre libre, autónomo y digno de la universalidad que representa. Es pues aquí donde el poder de una obra trágica recibe su máxima compensación al alumbrar un nuevo ser consecuente consigo mismo y con el resto de sus semejantes.

### **II.3. *Orest* o el entendimiento malsano**

Adaptar la ética kantiana al caso de *Orest* resulta de extrema dificultad, puesto que solo se entiende la voluntad como innata en un entendimiento sano. Kant considera que una pasión (*Leidenschaft*) es como un sentimiento duradero u obsesión, como el odio, y la compara a una enfermedad. Por lo tanto, habría de suponerse *a priori* que el juicio del hermano en modo alguno está trastornado por una enfermedad o pasión, sino que ciertos problemas psicológicos o *afecciones*, pasiones repentinas, han enturbiado su raciocinio, tal y como le manifiesta *Pylades a Iphigenie*, “Ein fieberhafter Wahnsinn fällt ihn an, / Und seine schöne freie Seele wird / Den Furien zum Raube hingegeben”<sup>85</sup>. Sin embargo, cabría destacar en este caso dos aspectos importantes según su personalidad y la ética de Kant, a saber: la diferenciación entre lo animal o instintivo y lo humano o razón, y el concepto de suicidio.

En *Iphigenie auf Tauris* podrían distinguirse dos procesos diferentes aunque en simbiosis necesaria. Por un lado y visto con anterioridad, el proceso de humanización de un oráculo delfico o del mito de una estirpe que aniquilan ambos el desarrollo de un posible raciocinio libre de ataduras a ningún dogmatismo impuesto, y, por el otro, la búsqueda de una genealogía de una moral. Esta indagación moral llevada a cabo por Goethe se evidencia en grado superior, por su influencia psicológica pero de formas diferentes, tanto en *Thoas* como en *Orest*. Mientras que en *Thoas* su efecto se plasma en la

---

<sup>85</sup> Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 579. “Tómale un febril delirio, y su bella y libre alma ríndese como pasto a las Furias”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 774.

---

visualización final de la propia voz de la conciencia, en *Orest* se representa por la anhelada liberación del error fratricida, aquel nefasto anatema que conlleva su nombre siendo él el último descendiente varón de su familia, provocando su efecto la liberación de aquello que le persigue, no tanto de las Furias, sino de su pasado como Tántalo. Así lo reclama *Iphigenie*, “O laß den einz’gen spätgefundenen mir / Nicht in der Finsternis des Wahnsinns rasen! / Und ist dein Wille, da du hier mich bargst, / Nunmehr vollendet, willst du mir durch ihn / Und ihm durch mich die sel’ge Hülfe geben; / So lös’ ihn von den Banden jenes Fluchs, / Daß nicht die teure Zeit der Rettung schwinde”<sup>86</sup>, es decir<sup>87</sup>, “Mässigung in Affekten und Leidenschaften, Selbstbeherrschung und nüchterne Überlegung sind nicht allein in vielerlei Absicht gut, sondern scheinen sogar einen Theil vom innern Werthe der Person auszumachen”<sup>88</sup>. En otras palabras, hacer consciente dicho error, pues “die Erfahrung der Schuld ist also früher als das Schuldbewußtsein”<sup>89</sup>.

La *iluminación* que recibe *Orest* por parte de su hermana es de una particularidad diferente. Mientras que *Pylades*, por ejemplo, representa aquí aquella actitud moderna agnóstica que considera que todo es cuestionable y nada puede ser aceptado como verdad absoluta o como causa primera, o *Arkas* que, vislumbrando ya el cambio que *Iphigenie* está produciendo, es caracterizado, por otro lado, como aquel obediente subordinado que acata, sin

---

<sup>86</sup> Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 593. “¡No dejes que mi único hermano, tardíamente encontrado, extravíe su razón en las tinieblas del delirio! Y si tu voluntad, al esconderme aquí, ya está cumplida, préstanos ahora venturoso amparo a mí por él y al él por mi intercesión; líbrale de los grilletes del antiguo anatema y haz que no desperdicie este precioso tiempo en que puede salvarse”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 762.

<sup>87</sup> Se desgranar aquí paralelamente las hipótesis preliminares que se plantean en el presente estudio, es decir, es una voluntad libre y autónoma la que haciendo uso de su autoproclamada libertad, se dispone a querer hacer el bien *en el reino de los fines* para llegar a la universalidad de la ley que ha generado su máxima.

<sup>88</sup> Kant, I., *Grundlegung zur Metaphysic der Sitten*, Verlag von L. Heimann, Berlin, 1870, pág. 11. “La medida en las afecciones y pasiones, el dominio de sí mismo, la reflexión sobria, no son buenas solamente en muchos respectos, sino que hasta parecen constituir una parte del valor interior de la persona”, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Tecnos, Madrid, 2005, pág. 70.

<sup>89</sup> Pfaff, P., *Die Stimme des Gewissens – Über Goethes Versuch zu einer Genealogie de Moral, vor allem in der Iphigenie*, Euphorion, 72, I, Heidelberg, 1978, pág. 20.

---

cuestionárselo de modo alguno, todo aquello que le viene impuesto por alguien o algo que supuestamente está por encima de él; es en *Orest* donde la falta de libertad y su propia problemática interna, que ha sido de alguna forma impuesta por formar parte simplemente de una estirpe determinada, son las causantes de la no disociación de aquellos instintos naturales de autocomplacencia y una voluntad propia de un ser racional que debiere dominarlos.

La superación de los instintos o las inclinaciones es de suma importancia para la adquisición de una voluntad que se aleje de toda *razón vulgar*, puesto que es incompatible que los meros instintos de conservación o felicidad, fin último de toda ética, sean la base para un ser el cual dispone de razón y una voluntad, lo cual es del todo aceptable para todo aquello a lo que la naturaleza no le ha dotado de tales disposiciones, es decir, la naturaleza “[...] würde verhütet haben, dass Vernunft nicht in praktischen Gebrauch ausschläge und die Vermessenheit hätte, mit ihren schwachen Einsichten ihr selbst den Entwurf der Glückseligkeit und der Mittel, dazu zu gelangen, auszudenken; die Natur würde nicht allein die Wahl der Zwecke, sondern auch der Mittel selbst übernommen und beide mit weiser Vorsorge lediglich dem Instinkte anvertraut haben”<sup>90</sup>. Queda manifiesta la contradicción en la que se encuentra la razón de *Orest*, puesto que su inclinación o afección le impide discernir entre aquello que le es propio por instinto animal de aquello que le diferencia como ser humano, su racionalidad, para poder comprender qué es lo bueno y actuar en consonancia a la universalidad de una ley moral que promueve su máxima a obrar.

---

<sup>90</sup> Kant, I., *Grundlegung zur Metaphysic der Sitten*, Verlag von L. Heimann, Berlin, 1870, pág. 12. “La naturaleza habría impedido que la razón se volviese hacia el uso práctico y tuviese el descomedimiento de meditar ella misma, con sus endebles conocimientos, el bosquejo de la felicidad y de los medios a ésta conducentes; la naturaleza habría recabado para sí, no solo la elección de los fines, sino de los medios mismos, y con sabia precaución hubiera entregado uno y otro al mero instinto”, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Tecnos, Madrid, 2005, pág. 72.

---

*Orest* no debería haber asesinado a su madre *Clitemnestra*, independientemente de las posibles justificaciones por sus quehaceres extramatrimoniales, para seguir aquella estela familiar en la que su antepasado *Pelopo* asesinó al padre de su futura esposa para poder ocupar el trono, puesto que para el *hombre vulgar* “[...] die Leitung des blossen Naturinstinkts näher ist und der seiner Vernunft nicht viel Einfluss auf sein Thun und Lassen verstattet”<sup>91</sup>. De alguna forma u otra, *Orest* debería haber luchado primero contra tal predisposición innata que forma parte inconsciente e irracionalmente de su ser y de su forma de actuar. En tal sentido, su otra hermana *Elektra* presenta una psicología similar, en la que su pasado predispone su actitud, y es precisamente esto lo que *Iphigenie* hará consciente y racionalizará en la mente de su hermano.

Tal predisposición al cumplimiento de las inclinaciones naturales se resuelve de forma decisiva en el concepto de *suicidio*, acto personal que el propio *Orest* se plantea a lo largo de la obra, ya que dicha anulación de la propia vida es planteada como respuesta a una vida que no es posible satisfacer en su felicidad cuando unas causalidades son adversas a la propia existencia, “ich mache es mir aus Selbstliebe zum Prinzip, wenn das Leben bei seiner längern Frist mehr Übel droht, als es Annehmlichkeit verspricht, es mir abzukürzen”<sup>92</sup>. Tal consideración pone de manifiesto el concepto de *deber* kantiano, en tanto que cabría preguntarse si la acción del suicidio, la máxima que lo promueve que ha de devenir ley universal, va en contra de la idea de la *humanidad como fin en sí*. La respuesta en el sistema kantiano es por lo pronto más que evidente, puesto que el hombre, un ser racional, es usado “[...] bloss als eines Mittels zu Erhaltung eines erträglichen Zustandes bis zu Ende des Lebens”<sup>93</sup> en el acto suicida, pero la humanidad “[...] bloss als Mittel gebrauch werden kann,

---

<sup>91</sup> Ibídem, pág. 13. “[...] está más propenso a la dirección del mero instinto natural y no consiente a su razón que ejerza gran influencia en su hacer y omitir”, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Tecnos, Madrid, 2005, pág. 72.

<sup>92</sup> Ibídem, pág. 45. “hágome por egoísmo un principio de abreviar mi vida cuando ésta, en su largo plazo, me ofrezca más males que agrado”, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Tecnos, Madrid, 2005, pág. 108.

<sup>93</sup> Ibídem, 54. “[...] como mero medio para conservar una situación tolerable hasta el fin de la vida”, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Tecnos, Madrid, 2005, pág. 118.

---

sondern muss bei allen seinen Handlungen jederzeit als Zweck an sich selbst betrachten werden”<sup>94</sup>.

#### **II.4. Pylades o el interés propio**

El *carácter moral* es aquel que *obra por deber y no por inclinación alguna* y es esta la propiedad que separa a *Pylades*, aquel que actúa por *interés práctico*, de *Iphigenie*, aquella que emprende por *deber*, puesto que es en el compañero de *Orest* donde el *interés propio* es el valor absoluto que se da a toda máxima de acción. Aquél que es conocedor de la condición humana y del propio beneficio que puede acarrearle el hecho de actuar siempre en virtud de una egoísta necesidad, pudiere erigirse como un nuevo Mefistófeles que llega a hacer titubear a aquella que pretendiere presentarse cuasi como una *voluntad santa*, “O laß mich zaudern!”<sup>95</sup>.

Sin embargo, tal egoísmo viene dibujado por una obsesión personificada en *Orest*, por lo tanto, aquello que pudiera hacerse por amor fraternal es, empero, un aprecio corrompido que quebrantaría cualquier ley moral para salvaguardar aquello que es el objeto de su propia existencia, “[...] denn was ich worden wäre, / Wenn Du nicht lebtest, kann ich mir nicht denken; / Da ich mit dir und deinetwillen nur / Seit meiner Kindheit leb’ und leben mag”<sup>96</sup>. Sin duda, se pone de manifiesto aquí una posible relación con aquella caracterización wertheriana en la que un amor exacerbado y afectado culmina con el suicidio de aquel que no consigue el objeto de su deseo. Es, por lo tanto, en *Pylades*

---

<sup>94</sup> Ibídem. “[...] no es, pues, algo que pueda usarse como simple medio; debe ser considerado, en todas las acciones, como fin en sí”, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Tecnos, Madrid, 2005, pág. 118.

<sup>95</sup> Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 603. “¡Oh, déjame que vacile!”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 767.

<sup>96</sup> Ibídem, pág. 573. “[...] pues ¿qué habría sido de mí si no vivieras tú? Sin ti, no puedo imaginarme a mí mismo; que sólo contigo y por ti desde mi tierna infancia vivo y vivir quiero”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 753.

---

donde aquella evolución del *Empfindsamkeit* hacia el Romanticismo queda plasmada, pues representa aquella ansia devoradora de conocimiento en la que un descontrol del mismo provoca la confusión del pensamiento, puesto que “bey einer *gänzlichen* Verwirrung unsrer Ideen, -oder bey der *gänzlichen* Unfähigkeit der Seele ihre Begriffe zu ordnen, und mit Deutlichkeit anzuschauen, läßt sich kein *deutliches Bewußtseyn* derselben von sich und ihrem Zustande denken, wenigstens in dem Augenblick der *gänzlichen* Verwirrung nicht”<sup>97</sup>. Es decir y como se ha indicado anteriormente en relación al *Viaje a Italia* como respuesta al Romanticismo imperante, son esta evolución hacia un pensamiento en extremo crítico, aquel que precisamente quiere evidenciarse en *Pylades*, y la lucha que *Iphigenie* debe emprender en su contra las que representan aquello mismo contra lo que Goethe pretendía salvar a la humanidad. Dicho de otro modo, como hombre romántico o moderno necesita de un héroe, aquel que justifique todas sus acciones, y quedar libre así de toda toma de decisión personal y de la problemática que supone razonar sobre todo aquello que viene dado como verdad inmutable, “Ein jeglicher muß seinen Helden wählen, / Dem er die Wege zum Olymp hinauf / Sich nacharbeitet [...]”<sup>98</sup>. Sin embargo, *Pylades* elude el hecho que el hombre libre y autónomo no precisa de guías externos, puesto que la moralidad es algo que se encuentra en su propio interior.

No obstante, tal característica es únicamente una más de aquellas que pudieran configurar una mente moderna, como representa *Pylades*, pues en su declamar muestra un conocimiento de todo aquello que representa *Iphigenie*, e incluso más allá, utilizándolo en su propio beneficio, haciendo dudar a su interlocutora de aquello de lo que es portadora y cuestionándose en todo momento, ya que se origina una *dialéctica natural*, es decir, “[...] ein Hang, wider jene strengen Gesetze der Pflicht zu vernünfteln und ihre Gültigkeit, wenigstens ihre

---

<sup>97</sup> Moritz, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, V. Band, Nördlingen, 1986, pág. 198.

<sup>98</sup> Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 576. “Cada cual debe elegirse su héroe para, siguiendo sus huellas, esforzarse por escalar el alto Olimpo”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 754.

---

Reinigkeit und Strenge in Zweifel zu ziehen und sie, wo möglich, unsern Wünschen und Neigungen angemessener zu machen, d. i. sie im Grunde zu verderben und um ihre ganze Würde zu bringen”<sup>99</sup>. Es entonces el *interés empírico*, -aquel según el cual la razón solo puede determinar la voluntad por medio de otro objeto del deseo o bajo la suposición de un particular sentimiento del sujeto-, el que exclusivamente le mueve, permitiendo que la extrema necesidad pudiese elevarse a la categoría de ley moral y eludiendo que cualquier consideración empírica, que no un *interés lógico* de la razón, no puede ser introducida en el principio de moralidad, “[...] die ehrne Hand / Der Not gebietet, und ihr ernster Wink / Ist oberstes Gesetz, dem Götter selbst / sich unterwerfen müssen”<sup>100</sup>, ya que con tal proceder es el objeto o la finalidad a alcanzar la que determina su voluntad en cada acción a emprender.

Es pues de esperar que todas aquellas habilidades propicias de las que habla Kant en su *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* como medio para alcanzar un buen fin sean aquellas a las que *Pylades* también haga referencia cuando, “Mir scheint List und Klugheit nicht den Mann / Zu schänden, der sich kühnen Taten weihet”<sup>101</sup>; o evidenciar que el miedo puede acarrear la propagación de falsas leyes morales, puesto que “[...] ein Mann / Der beste selbst, gewöhnet seinen Geist / An Grausamkeit, und macht sich auch zuletzt / Aus dem, was er verabscheut, ein Gesetz, / Wird aus Gewohnheit hart und fast unkenntlich”<sup>102</sup>. Es decir, muestra un conocimiento de aquel deber

---

<sup>99</sup> Kant, I., *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Verlag von L. Heimann, Berlin, 1870, pág. 24. “[...] una tendencia a discutir esas estrechas leyes del deber, a poner en duda su validez, o al menos su pureza y severidad estricta, a acomodarlas en lo posible a nuestros deseos y a nuestras inclinaciones, es decir, en el fondo, a pervertirlas y a privarlas de su dignidad [...]”, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Tecnos, Madrid, 2005, pág. 85.

<sup>100</sup> Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 604. “[...] el férreo puño de la necesidad es el que manda, y el grave guiño de sus ojos la suprema ley que han de acatar los mismos dioses”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 768.

<sup>101</sup> Ibídem, pág. 576. “[...] no creo que habilidad y astucia deban abochornar al hombre que a una atrevida empresa se consagra”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 754.

<sup>102</sup> Ibídem, pág. 577. “[...] el hombre, aun el mejor, aveza su alma a la crueldad y acaba haciéndose una ley de aquello mismo que le espanta, y en fuerza de la costumbre, vuélvese



---

moral, pero su falsa ética está enturbiada por un egoísmo en el cual, la extrema necesidad personal, puede hacérsela cuestionar a sí mismo, para concluir que en tal situación no es idónea para aquel fin que persigue.

Es la diferencia apuntada ya en el inicio del presente apartado la que hace concluir la obra en sí, es decir, es en la problemática con *Pylades* donde se hace más evidente la progresión que *Iphigenie* pretende hacer conocer al rey de los escitas. Es decir, mientras que *Pylades* únicamente quiere huir de la tierra de *Thoas*, porque posiblemente pueda hacerlo sin permiso alguno y en base a sus propias facultades físicas, evidenciando su legítimo derecho a la salvaguarda de la propia vida; es en *Iphigenie* donde tal derecho a huir debe ir unido indisolublemente al hecho de que el rey asuma tal partida por obligación moral y mostrar lo errado de su conducta en *Pylades*, pues como ya le indica *Orest*, “Mit seltner Kunst flich(t)st du der Götter Rat / Und deine Wünsche klug in eins zusammen”<sup>103</sup>. Dicho de otro modo, no es que lo que considere *Pylades* no sea válido moralmente, es decir, la salvaguarda de la vida del hermano, sino que solo lo considera correcto moralmente en la persona de *Orest*, en tanto que éste es el único fin de esa supuesta ley moral y no toda la humanidad. Por lo tanto, es en esta disyuntiva donde debiere situarse *Thoas* como gobernante, en tanto que es el rey quien debiere procurar por la vida de todos sus hermanos, puesto que es él el que promueve la ley que devendrá costumbre. Es decir, es él quien debe permitir dicho retorno a la patria en beneficio de aquella moralidad de la que es partícipe, obligándose moralmente, puesto que no es una voluntad santa como la que pudiera representar *Iphigenie*, sino que la suya es *imperfecta* y, por lo tanto, su imperfección como persona debiere obligarle moralmente en conjunción al imperativo categórico.

---

duro y casi pierde su original semblante”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 754.

<sup>103</sup> Ibídem, pág. 576. “Con raro arte interpretas los designios de los dioses, y en ellos hábilmente entretejes tus deseos”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Tomo I, Santillana Ediciones Generales, Madrid, 2003, pág. 754.

---

## **II.5. Iphigenie o la voluntad santa**

“Wo sollte man nun aber diese Bilder anders hernehmen als aus der Natur?”<sup>104</sup>

Con el nombre de *pittore Filippo Miller* fue como Goethe hizo su entrada en Italia. Su incógnito no escondía únicamente su procedencia y su estatus, sino también estaba ligado a la intención de desarrollarse totalmente como artista independiente y, como buen diletante, satisfacer todas aquellas ansias creativas. Su estancia en Italia le permitió entrar en contacto con el *arte verdadero* y reencontrar o conocer a nuevos compatriotas que también se encontraban en suelo italiano. Todo ello favoreció un cambio tanto en la concepción como en la producción artística que determinaría de forma decisiva sus obras y en especial *Iphigenie auf Tauris*, donde adquirió su forma clásica definitiva. En efecto, toda esta transformación artística queda plasmada en la obra de Tischbein, *Goethe in der Campagna*, en la que todo elemento refiere a ésta: las ruinas imperiales romanas recuerdan que todo es caduco, el obelisco, según consideración de ambos artistas, refiere a una *Urform*<sup>105</sup> del arte, el relieve con la escena del reconocimiento fraternal euripidiano recuerda también la propia obra goethiana y su culminación clásica y la contemplación de la naturaleza, tema propio también de la *Empfindsamkeit*, revela la necesidad de una vuelta artística hacia la naturaleza, es decir, “der ‘Wanderer auf’ m Obelisk”, wird zum poetischen Symbol, in dem sich ein ganzes Weltverhältnis ausspricht”<sup>106</sup>.

Tischbein se convirtió, en la primera estancia goethiana en Roma, en el perfecto guía que le descubrió la Roma Imperial, el Renacimiento y el Barroco. Convivió con él en la casa de *Via del Corso* y esto favoreció el contacto con otros artistas que, como el paisajista Christoph Heinrich Kniep -el artista-

---

<sup>104</sup> Goethe, J. W., *Dichtung und Wahrheit*, Christian Wegner Verlag, Band 9, Hamburg, 1964, pág. 262. “¿De dónde iban a sacarse las imágenes más que de la naturaleza misma?”, *Poesía y Verdad*, Trad. de Rosa Sala, Alba Editorial, Barcelona, 1999, pág. 274.

<sup>105</sup> Considerando que fue en Egipto donde empezó el arte, Tischbein y Goethe llegaron a la conclusión que tal expresión artística podía considerarse como una *Urform* contemplando un obelisco en una plaza de Roma.

<sup>106</sup> Maisak, P., *Goethe und Tischbein in Rom*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 2004, pág. 27.

---

sustituto cuando la relación con Tischbein, movido por otros intereses académicos, empezó a flaquear- propiciaron la ulterior metamorfosis artística de Goethe. Mientras que en un principio su afición pictórica recreó aquellos monumentos que le abordaban a cada paso por la ciudad eterna y en suelo italiano, fue más tarde el tema paisajístico lo que desarrolló con más interés. No obstante y reconociendo sus propias limitaciones como pintor, su práctica con la acuarela y otros métodos pictóricos le aportaron por lo menos unas normas más seguras y vinculantes para la consideración de las grandes obras de arte de la historia humana permitiéndole *renacer* como artista.

No sin alguna intención efectista, Goethe narra en su *Italienische Reise* que el escrito de su *Iphigenie* fue el único que se llevó en su bolsa de viaje para tratar de acabar la obra en verso, “jetzt sondere ich Iphigenien aus dem Paket und nehme sie mit in das schöne, warme Land als Begleiterin. Der Tag ist so lang, das Nachdenken ungestört, und die herrlichen Bilder der Umwelt verdrängen keineswegs den poetischen Sinn, sie rufen ihn vielmehr, von Bewegung und freier Luft begleitet, nur desto schneller hervor”<sup>107</sup>. No es de extrañar pues que en dicha obra italiana abunden las anotaciones o reflexiones referentes a su heroína trágica, pero lo más interesante de este aspecto es cómo el viaje iniciático a Italia, muy recurrente entre las familias bienestantes y artistas de la época, moldeó de tal manera la personalidad del autor alemán que este apaciguamiento hacia lo clásico se plasmó también de forma decisiva en la obra que pretendía armonizar y en el carácter que quería modelar. No solo lo artístico clásico e italiano aplacó aquella mente aún quizás enturbiada por una sensibilidad afectada, sino el clima, las costumbres, las gentes, la tierra y el paisaje, entre otros, ejercieron tal efecto en su concepción, no solo del arte, sino también de la propia vida, que todo ello quedó de una forma u otra reflejado en aquella obra que, tal y como le describió a su secretario Johann

---

<sup>107</sup> Goethe, J. W., *Italienische Reise*, Im Insel Verlag, Leipzig, 1914, pág. 25. “Ahora, en cambio, aparto a Ifigenia del resto de manuscritos y me la llevo como acompañante en este bello y templado país. El día es tan largo que el pensamiento discurre libre de perturbaciones exteriores, y las espléndidas imágenes que me rodean no reprimen en absoluto el sentido poético, al contrario, el movimiento y el aire libre, lo despiertan con rapidez”, *Viaje a Italia*, Trad. de Manuel Scholz Rich, Ediciones B, Barcelona, 2001, pág. 25.

---

Peter Eckermann, debería ser, conjuntamente con *Tasso*, la bana y juvenil esperanza del establecimiento de un teatro nacional y alemán.

El primer aspecto importante que se desprende del *Italienische Reise* es la naturaleza, en el sentido que es ésta y sus manifestaciones las que producen los temas propios para el arte. Este acercamiento objetivo hacia la naturaleza permitió una contemplación de la realidad y las cosas alejada de todo subjetivismo, es decir, una mirada que no clasifica las cosas por el efecto que éstas producen en aquél que las observa, sino que las considera según su propio valor intrínseco e interno. El primer artículo que recogió sus primeras impresiones del viaje a Italia y publicado en *Der Teutsche Merkur* en 1789 fue *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl*. En este corto estudio describe tres formas posibles sobre la consideración o imitación artística de la naturaleza por parte del artista llegando a la conclusión de que “wie die *einfache Nachahmung* auf dem ruhigen Dasein und einer liebevollen Gegenwart beruhet, die *Manier* eine Erscheinung mit einem leichten fähigen Gemüt ergreift, so ruht der *Styl* auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, in so fern uns erlaubt ist es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen”<sup>108</sup>.

Todas aquellas vistas italianas con las que Goethe convivió durante su juventud en la casa familiar de Frankfurt se tornaron realidad en suelo italiano. Aquella contemplación le familiarizó con una *pureza de la forma* que discriminaba cualquier subjetivismo o implicación de los sentimientos en el mismo acto de la experiencia estética, la cual se caracterizaba por la verdad, la serenidad o la adecuación, en contraposición al efecto o la falsa apariencia. Ésta produjo su

---

<sup>108</sup> Goethe, J. W., *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl*, Carl Hanser Verlag, Band 3.2, München, 1986, pág. 188. “Al igual que la simple imitación depende de una existencia tranquila y de un entorno agradable, y la manera tiene facilidad para agrupar apariencias superficiales, el estilo se apoya en las bases más profundas del conocimiento de la esencia de las cosas, en la medida en que la podemos reconocer en formas visibles y tangibles”, *Simple imitación de la naturaleza, manera, estilo*, Trad. de Miguel Salmerón, Editorial Síntesis, Madrid, 1999, pág. 69.

---

afinidad con la obra de Rafael<sup>109</sup> llegando casi a no mencionar en su *Viaje a Italia* o despreciar la obra de Bernini o Michelangelo por su ruptura con la unidad Arte-Naturaleza. Las obras de Rafael, por el contrario, le devuelven un *restablecimiento de los sentidos* y el descubrimiento de la obra *Santa Ágata* produjo tal impresión que quiso imprimirle tal carácter a su heroína en construcción, “der Künstler hat ihr eine gesunde, sichere Jungfräulichkeit gegeben, doch ohne Kälte und Roheit. Ich habe mir die Gestalt wohl gemerkt und werde ihr im Geist meine Iphigenie vorlesen und meine Heldin nichts sagen lassen, was diese Heilige nicht aussprechen möchte”<sup>110</sup>.

Como se ha visto anteriormente en su definición de estilo, Goethe relaciona el *conocimiento intrínseco de las cosas* con su *perceptibilidad física*, con lo que la producción artística estilosa se sustenta en la esencia de las cosas. Por otro lado, la visión de la virgen rafaeliana evidencia otro aspecto interesante, en el sentido de que es a través de la *verdad articulada verbalmente* la que debiere conmover a aquel que la percibe sensorialmente, puesto que “die Sprache ist der Abdruck der Gedanken: die Zeichen del Gedanken können nun mittelst eines festgesetzten Tones, oder mittelst festgesetzter mit der Feder gemachten Züge (Schriftzeichen) andern verständlich gemacht werden”<sup>111</sup>. Ambos aspectos serán determinantes en la construcción moral que representa *Iphigenie*, es decir, por un lado, se intenta dar a la heroína una dignidad, “[...] was die Bedingung ausmacht, unter der allein etwas Zweck an sich selbst sein

---

<sup>109</sup> Así lo indica H. Birus en su *Goethes Italienische Reise als Einspruch gegen die Romantik*, “während die Nazarener ihre Kunst unter Berufung auf Raffael fromm in den Kultus einbinden, sieht Goethe in Raffaels Bildern die Emanzipation des Menschen vom Kultus mit Hilfe der Antike”. (Birus, H., *Goethes Italienische Reise als Einspruch gegen die Romantik*, Bayerischer Schulverlag, München, 2001). Esta afinidad es remarcable, puesto que *Iphigenie* también intenta poner en cuestión los ritos paganos que se dan en suelo táuride y para ello Goethe recurre a un tema clásico y mitológico para llevarlo a su final conclusión.

<sup>110</sup> Goethe, J. W., *Italienische Reise*, Im Insel Verlag, Leipzig, 1914, pág. 112. “El artista la ha dotado de una virginidad sana y segura, mas sin frialdad ni rudeza. Me he fijado bien en esta figura y le leeré mentalmente mi Ifigenia, y no haré decir nada a mi heroína que esta santa no quiera pronunciar”, *Viaje a Italia*, Trad. de Manuel Scholz Rich, Ediciones B, Barcelona, 2001, pág. 118.

<sup>111</sup> Moritz, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, V. Band, Nördlingen, 1986, pág. 254.

---

kann [...]”<sup>112</sup>, para que la moralidad que representa sea la única condición irrenunciable *bajo la cual un ser racional puede ser fin en sí mismo*. Tal idea de dignidad solo es alcanzable en la humanidad, puesto que es capaz de moralidad, y la razón de *Iphigenie* es la única que en su dignidad *no obedece a ninguna otra ley que aquella que ella se da a sí misma*, conoce la esencia de su *capacidad universal legisladora*, puesto que ésta, su razón, otorga tal capacidad “[...] auf jeden anderen Willen, und auch auf jede Handlung gegen sich selbst [...]”<sup>113</sup>.

Se presenta aquí aquella cualidad goethiana, tan propia en sus escritos sobre la naturaleza, según la cual cualquier objeto externo es susceptible de ser conocido intrínsecamente a través de la percepción sensorial humana, es decir, la observación y el estudio psicológico del comportamiento humano pueden ser la base para la deducción de la moralidad que lleva asociada por su condición racional como persona. Es aquí donde la contraposición con la moral kantiana se presenta en grado superior en la forma categórica de las reglas morales. Mientras que Kant apunta a la disociación directa de éstas de la razón práctica, Goethe hace caso omiso de esta premisa en la deducción de sus imperativos, concluyendo que independientemente de que si la naturaleza debe ser o no el objeto de las reflexiones, ya sea desde un punto de vista teórico o práctico, éstas no serán del todo útiles sino encumbran la libertad humana o no la hace explícita en el ser mismo.

Este salto empírico hacia el conocimiento moral, hacia una ética empírica, se sustenta en aquellas ciencias propias de la antropología que dedican sus esfuerzos a desenmascarar todas aquellas tensiones que frustran a una voluntad de acción regida por una razón que no sabe discernir entre cuáles son sus

---

<sup>112</sup> Kant, I., *Grundlegung zur Metaphysic der Sitten*, Verlag von L. Heimann, Berlin, 1870, pág. 60. “[...] aquello que constituye la condición para que algo sea fin en sí mismo [...]”, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Tecnos, Madrid, 2005, pág. 125.

<sup>113</sup> *Ibidem*. “[...] a cualquier otra voluntad y también a cualquier acción para consigo misma [...]”, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Tecnos, Madrid, 2005, pág. 124.

---

apetitos o inclinaciones y cuál es su deber, es decir, cuáles son aquellos posibles traumas o disociaciones que desvían el actuar de una costumbre establecida. En la Lingüística, por ejemplo, existen teorías que deducen cómo las diferentes lenguas pueden condicionar la forma de pensar de las persona según cuál utilizan habitualmente, por lo tanto, no es de extrañar que la Psicología dé una especial importancia al lenguaje humano como vehículo de expresión de los pensamientos, no sólo, evidentemente, para aquél que los emite, sino que también para aquél que los escucha. Se llega aquí al otro punto definitivo de la esencia de *Iphigenie* resultado de la visión de *Santa Ágata*, en tanto que la heroína goethiana debiere declamar como una virgen para que aquél que la escuchara encontrara la verdad que es parte de su razón, ya que él mismo forma parte de aquella moralidad que percibe sensorialmente.

Para tal fin, sin embargo, *Iphigenie* debe ser una *voluntad santa*, aquella para la que no valgan los imperativos categóricos, puesto que “das Sollen ist hier am unrichten Orte, weil das Wollen schon von selbst mit dem Gesetz nothwendig einstimmig ist”<sup>114</sup>, de aquí también su asimilación virginal con Diana, para que de tal modo aquello que predica o su forma de proceder puedan ejercer su efecto balsámico en aquellas mentes atormentadas, ofuscadas o desviadas de la moral correcta y encuentren aquel necesario y clásico *temple de las emociones* en el que un ‘sentirse’ en conformidad consigo mismo permite un respeto por todo aquello que le rodea, pues “wir müssen auf die Weise selbst die Wahrheit gewissermaßen nur zufälliger Weise finden – und darin besteht das Wesen, die ewige Tendenz unsrer Denkkraft – den ganzen Umfang unsrer Ideen auf irgend einen Mittelpunkt zu beziehen, worin sie alle, wie die Radian eines Zirkels sich vereinigen – diesem Mitellpunkt ausfündig zu machen, dahin ist das Streben aller denkenden Köpfe in jedem Zeitaler gegangen”<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> Ibídem, pág. 35. “El “*debe ser*” no tiene aquí lugar adecuado, porque el *querer* ya de suyo coincide necesariamente con la ley”, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Tecnos, Madrid, 2005, pág. 97.

<sup>115</sup> Moritz, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, IV. Band, Nördlingen, 1986, pág. 110.

---

No obstante, huyendo de toda idea moral universal *a priori*, Goethe ya apunta en su *Viaje a Italia* aquella forma de pensar y actuar de su heroína, un proceder en el que la *consideración* y la *propia libertad* quedan amalgamadas en pro de un beneficio universal, ya que “vielleicht hätte man viel mehr Dank und Vorteil vom Leben, wenn man sich wechselweise gerade heraus spräche, was man voneinander erwartet. Ist das geleistet, so sind beide Teile zufrieden, und das Gemütliche, was das Erste und Letzte von allem ist, erscheint als reine Zugabe”<sup>116</sup>.

---

<sup>116</sup> Goethe, J. W., *Italienische Reise*, Im Insel Verlag, Leipzig, 1914, pág. 366. “Quizá sacaríamos más provecho de la vida si expusiéramos con franqueza lo que esperamos del prójimo. Si las esperanzas se cumplen, ambas partes quedan satisfechas, y el afecto, que es lo primero y último de todo, aparece entonces como un don desinteresado”, *Viaje a Italia*, Trad. de Manuel Scholz Rich, Ediciones B, Barcelona, 2001, pág. 364.



---

---

### **III. Hacia una psicología pragmática e ilustrada**

Según Julio Casares en su *Diccionario ideológico de la lengua española* la Ilustración fue un movimiento cultural de los siglos XVII y XVIII que proclamaba la soberanía de la razón frente a la revelación y a la autoridad. Es la soberanía de la razón la que debiere ser, por lo tanto, el arma contra toda imposición exterior que quisiera domeñar la propia característica que define la condición humana como tal, su libertad de decisión, es decir, esconder de forma adecuada todo aquel instinto animal, propio también en ella, y hacer florecer aquello que la diferencia del resto.

No obstante, el vocablo en lengua alemana, *Aufklärung*, hace más visible la intención de la misma corriente, *hacer llegar la claridad* a la totalidad de la mente hasta poder iluminar todo aquello que se encuentra ofuscado por diferentes dogmatismos e idearios impuestos externamente, dicho de otro modo, desentrañar aquello que impide a la razón humana desarrollarse con total plenitud. Tales afirmaciones llevan inherentemente asociada una problemática, puesto que nadie en disposición de una supuesta verdad pretendería liberar a la humanidad de las cadenas de su yugo y que cada cual fuera libre por su propia voluntad a través de la razón, pero el hombre libre debiere tener una necesaria altura moral para poder discernir entre aquello que le es natural per se y aquello que le viene de forma adquirida y liberarlo de ello para, como hombre moral y por consiguiente libre, alejarse de aquello que lo encumbra o rebaja respecto a sus semejantes.

Sin duda, se presenta aquí la lucha intempestiva que dio origen a la Edad Moderna: nadie puede erigirse por encima de la propia razón humana más que ella misma, puesto que todo ser humano forma parte de ella. La propia definición de Casares ya descifra aquello contra lo que la razón humana debería defenderse para fraguar su libertad, el poder religioso y el poder ejecutivo o legislativo. Ambos estamentos, atrincherándose dogmáticamente, defendían sus posiciones para mostrarse como los líderes indispensables en la

---

salvaguarda moral de aquellos que por no presentárseles las mismas condiciones sociales o culturales, por ejemplo, no se les podía considerar libres en su condición humana, puesto que, en cierto modo, la moralidad era entendida como algo exterior al individuo y no algo inherente al mismo y, por lo tanto, la misma debía de ser inculcada.

En el arte, a través de la creatividad humana, se llegaba hasta cotas desconocidas, erigiendo monumentos e iglesias ensalzando aquello que por otro lado esclavizaba su propia condición con el temor de que aquello ideado pudiese ser considerado superior a la creación divina; y según se avanzaba científicamente se cuestionaba cada vez con más insistencia aquello que se consideraban verdades universales e inmutables. Ambas tensiones, artística y científica, ponían en tela de juicio todo aquello que hasta el momento había ayudado a subyugar al ser humano en contra de su voluntad, no permitiéndole desarrollar su propia razón con libertad, condenando por la osadía humana al purgatorio, al infierno, a la muerte o al exilio impuesto por el último suspiro de unas élites religiosas y gobernantes anquilosadas aun en sus antiguos privilegios feudales y de clase. Sin embargo, no es el fin del presente apartado descubrir como los diferentes poderes sociales libraron tal lucha para alargar su supremacía, puesto que la magnitud de la empresa sería inabarcable llegando aun a nuestros días y además alejaría de forma preocupante la intención del mismo, puesto que, según las hipótesis planteadas aquí, tal yugo solo sería aceptable sin el reconocimiento de la propia libertad de la razón.

Otro aspecto muy importante que se desprende de todo lo anterior es que la Ilustración pretende liberar a todo ser humano mediante la soberanía de su propia razón, con lo cual dicha condición lleva intrínseca la igualdad, puesto que todo ser humano es partícipe de la misma. Es decir, toda persona, por cuanto con la Ilustración floreció la idea de que todo ser humano es persona, es igual por definición a sus semejantes y, por lo tanto, se encuentra en igualdad de condiciones para superar aquello que arrebató su libertad. En tal sentido, este aspecto es de esencial importancia para el desarrollo de las ideas aquí

---

descritas, ya que sin esta premisa, la empresa iniciada por *Iphigenie*, en modo alguno podría llegar a su necesario final, si se partiera, por el contrario, de la hipótesis que no todo ser humano es igual por su propia condición. La sacerdotisa de Diana es conocedora de sí misma y, por lo tanto, del resto de sus semejantes y este conocimiento es el que le permite partir de la idea de la igualdad, una igualdad que lleva asociada una moralidad, no extraña al resto sino inherente a los mismos.

Para alcanzar tal fin ilustrado es condición indispensable poder llegar a explicar todo aquello que conforma la realidad, definirla objetivamente, para poder mostrarla tal y como es sin las ilusiones creadas para enturbiar la propia razón. Sin embargo, la realidad es percibida individual y subjetivamente y, por lo tanto, es aquí donde el embate ilustrado se enfrenta a la ardua tarea de la psicología humana: desentrañar sus características para descifrarla en su plenitud y mostrar cómo se comporta la misma para poder definir, estudiar y, en consecuencia, sanar las posibles anormalidades perceptivas del mundo exterior.

Por otro lado, ilustrar es definido en el mismo diccionario en una de sus acepciones como enseñar, instruir, civilizar. Úsase también como reflexivo. Todos los aspectos recogidos en la misma definición son los que se promueven en el presente estudio, es decir, la educación para la civilización pero, sin embargo, lo interesante de la misma es su posible uso como reflexivo, es decir, ilustrarse. Se encuentra aquí la propiedad necesaria para la presentación de la primera revista de psicología en alemán editada por Karl Philipp Moritz, *Gnóthi seautón oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, puesto que, tal y como indica la misma en su título, tal fin solo será alcanzable a través del propio conocimiento de uno mismo. *Iphigenie* en su modesto proceder no intenta en modo alguno imponer ninguna moralidad, ya que esto iría en contra de su propia razón de ser, sino que pretende mostrar aquella cualidad intrínseca en el ser humano para que tras el conocimiento de la misma, la humanidad actúe en consonancia a ella pues le es inherente.

---

Resulta interesante como la revista intenta dar cabida a todas aquellas disfunciones que presenta la mente humana. Cada una de ellas busca ejemplificar, de alguna forma u otra, toda aquella problemática que al individuo puede presentársele en el momento de su representación de la realidad con la intención final de que toda problemática psicológica puede ser resuelta o comprendida. Sin embargo, esta colección de mentes atormentadas no tiene sino otro fin lógico que el de conocer toda aquella singularidad perturbadora de la psique, a partir de la cual, podría probarse su sanación a partir de la supuesta causa que la ha provocado. La psicología descrita en la misma revista es de tipo lógico-deductivo: el conocimiento del origen de aquello que posiblemente provocó tal disfunción mental y que puede ser consecuencia de su desarrollo posterior, puede, por lo tanto, dar la respuesta a su sanación, *devolver a sus almas la libertad destruida*, ya que se considera que la mayoría de los casos de estos desajustes mentales son debidos a la no-selección de todas aquellas ideas que durante la vida cotidiana el pensamiento percibe y, en otros casos, por la radicalización en los extremos o polos opuestos que configuran las mismas.

Como ya bien indica al inicio de la publicación el editor, “in einem Magazine der Erfahrungsseelenkunde müssen, insbesondere anfänglich, der eingestreuten Reflexionen so wenig als möglich seyn.”<sup>117</sup>, lo importante es establecer unas ideas sobre psicología que ayuden a entender aquello que deviene a la persona perturbada, una plausible explicación al porqué de dicha perturbación y su posible vuelta a la normalidad anterior al origen que causó tal desquicio mental. He aquí, por lo tanto, la estrecha vinculación que puede establecerse con la obra de Goethe, la sacrificada sacerdotisa *Iphigenie* como conocedora de la condición humana puede llegar a comprender aquello que les ha podido desviar de la senda correcta y, tal comprensión, resulta decisiva en el momento de hacer entender a sus semejantes que aquello que creían u obviaban como evidente resulta ser contrario a su propia naturaleza, pues va contra ella misma.

---

<sup>117</sup> Moritz, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, I. Band, Nördlingen, 1986, pág. 27.

---

Dicho de otro modo, si *Thoas* obvia que no todos los seres humanos son iguales, permitirá, sin duda alguna, el sacrificio humano; si *Orest* no reconoce la culpa por su parricidio, no podrá en ningún momento perdonarse a sí mismo y, por lo tanto, tampoco a los demás, es decir, lo esencial que se plantea es que el conocimiento de uno mismo permitirá conocer lo inherente de la condición humana y, por consiguiente, los propios actos serán acordes a su condición.

En ningún momento se cuestiona la diferenciación de cualquier fobia o disfunción, cada una de ellas tiene sus propias características, puesto que se les supone un origen propio. Del mismo modo que cada una tiene una causa particular, su efecto en la conducta del individuo es diferente en cada uno de los casos y su estudio requerirá disponer de otros ejemplos diferentes para poder definir aquello que les es característico a cada una de ellas. Finalmente y como consecuencia de lo anterior, no se debe suponer ningún remedio o solución generalista para la problemática psicológica de la mente humana, puesto que cada ejemplo es de una particularidad distintiva y cada casuística merece un trato diferenciado. Es decir, “die Heilungsarten der verschiedenen Krankheiten der Seele aber, sind eben so verschieden, als diese Krankheit selber. Jeder Traurigkeit kann nicht durch einerlei Bewegungsgrund gestillt werden. Der Traurende, der Bemitleidende, der Beneidende, bedürfen jeder einer andern Arznei”<sup>118</sup>.

Por otro lado, es de vital importancia para definir las líneas de estudio de la revista, la diferenciación que se establece entre capacidades psicológicas y enfermedades psicológicas<sup>119</sup>. Las bases de la psicología que se establecen no relacionan en ningún caso la falta o merma de una capacidad como consecuencia última de una posible enfermedad psicológica, puesto que cada una de ellas forma parte indiscutible de cada ser, sino que es determinante la

---

<sup>118</sup> Ibídem, VII. Band, pág. 277.

<sup>119</sup> Moritz utiliza los términos *Seelenfähigkeiten* y *Seelenkrankheiten*. Para evitar posibles confusiones terminológicas, en todo caso se utilizarán términos referentes a la mente, a la conciencia o a su psicología cuando se haga referencia en la revista de Moritz al término ‘alma’ en alemán.

---

relación mutua que se establece entre las diferentes capacidades mentales, las tensiones que también pueden darse entre ellas, el desarrollo gradual y progresivo de cada una de ellas y en relación con el resto y la importancia de establecer un equilibrio entre las mismas.

De la misma forma, lo moral o moralmente aceptable es entendido como aquello que se aviene a la moralidad, pero no ésta entendida como una moralidad adquirida, antes al contrario, es algo intrínseco a la condición humana, por lo tanto, aquello que le pudiere acontecer a aquella persona atribulada mentalmente debe de tener un origen exterior a la misma, puesto que como ser humano lleva consigo aquella moralidad y en consecuencia aquella amoralidad no pudiere haber surgido en ningún caso del propio interior. Es decir, cualquier desviación mental ha venido originada por algo exterior al cuerpo y percibido por los diferentes sentidos y es esta percepción externa anómala la que ha perturbado la mente.

A raíz de todo lo anterior, se seguirá una línea de comparación entre los diferentes personajes de la obra de Goethe y los diferentes ejemplos que van apareciendo en la revista de Moritz para poder definir de forma psicológica a cada uno de ellos, intentando en todo momento desentrañar que es aquello que les diferencia del resto, aquello que ha podido producir su particular desvío de la supuesta moral correcta o ilustrada, sin duda, la preconizada como la verdadera en la obra, y la transfiguración que sufre su conducta al entrar en la órbita de *Iphigenie*, representante mortal de la misma.

### **III.1. Arkas o el sentimiento de inferioridad de clase**

Después del monólogo inicial en el que la sacerdotisa de Diana se lamenta de su fatal sino femenino, aparece en escena el primero de los personajes que en tierras tauridas entablará el diálogo inicial del drama con aquella que es portadora de la verdad. Ya en su primer contacto es presentado como el

---

mensajero del rey de los escitas, “[...] ein redlicher Diener des Thoas [...]”<sup>120</sup>, y, por lo tanto, se muestra la propiedad que le define como persona, su incondicional servicio a aquellos que se encuentran por encima de él en el escalafón social. Su postura de pertenencia a un estamento inferior al resto de personajes no le permite admitir su propia humanidad y limita toda su moral, en el caso de que sea consciente de ella, a todo aquello que ha venido recibido por sus antecesores, pues su propia incapacidad de reconocer su condición le imposibilita descubrir aquello natural de toda persona.

Tal condición de servidumbre establece una correlación necesaria con la característica que ha definido desde siempre las relaciones de vasallaje, la lealtad. Ésta es el denominador común que condiciona todo su actuar evitando como consecuencia la aproximación personal propia de toda relación humana. La distancia y el temeroso respeto es aquello que determina todo posible contacto con sus semejantes, es decir, el sentimiento de inferioridad que apabulla a *Arkas* impide una natural y espontánea interacción con sus iguales impidiéndole poder contrastar en todo momento aquello que le deviene, pues en ningún caso puede más que acatar aquello que le viene decretado, ya que aquello que se le dicta es considerado por su propio ser como lo correcto en todo momento, en tanto que en ningún caso su razón se ha planteado preguntarse nada de lo que le sucede.

Sin embargo, toda esta situación no es exclusivamente causa de su propia naturaleza. El ambiente, aquello que le rodea, ha propiciado su total disposición a aceptar su condición de inferioridad y cabe suponer una mente privilegiada para poder superar todo aquello que rodea. Para un ser que personalmente se siente ya interiormente inferior a sus congéneres le puede resultar en exceso difícil poder deshacerse de las cadenas que le someten a tal bajeza moral. El diálogo, no obstante, esconde otra característica más interesante que subordina la relación de ambos. Se establece una doble

---

<sup>120</sup> Schiller, F., *Über die Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004, pág. 957.



---

ambivalencia entre huésped-anfitrión e indígena-extranjero que condiciona de forma decisiva la interacción de los dos distintos y que además es propiedad también esencial al concepto de vasallaje.

“Die Fremde hat ein fremdes Leben und wir können es uns nicht zu eigen machen, wenn es uns gleich als Gästen gefallen”<sup>121</sup>

Mientras que para *Arkas* la palabra *extranjero* va unida indisolublemente a conceptos como *enemigo* o *a aquél que nada bueno puede traer*, para *Iphigenie* va unida a la idea de los buenos modales para con el *invitado*, como ya se había indicado en la introducción del presente trabajo. Los deberes como invitado recordados por *Arkas*, “wenn du dich so unglücklich nennst, so darf ich dich auch wohl undankbar nennen”<sup>122</sup>, eran una parte importante del derecho natural, pero a diferencia del primero *Iphigenie*, que *no analiza, solamente siente*, pone también de manifiesto otra característica de la Ilustración, según la cual el individuo es de forma natural consciente del sentimiento de derecho. Lessing ya apunta que “es sei uns immer angelegener, Menschlichkeit zu zeigen als Lebensart!”<sup>123</sup>, por lo tanto, es por este mismo motivo que las recriminaciones de *Arkas* no son muy atendidas, pues ella es bien consciente de su deber para con los demás. Es decir, el vasallo escita antepone en todo momento la condición de extranjera griega a aquélla que intenta mostrarle que tal diferenciación no supone ningún beneficio personal, puesto que ante todo se encuentra frente a otra persona de la cual podría extraer alguna educación provechosa y recíproca para su humanidad.

---

<sup>121</sup> En una carta de Goethe a Herder. Aquí en, Wierlacher, A., *Ent-Fremdete Fremde – Goethes Iphigenie auf Tauris als Drama des Völkerrechts*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M., 2000, pág., 395.

<sup>122</sup> Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris* (Prosafassung), Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 153. “Si en considerarte tan infeliz persistes, no tendré más remedio que tildarte de ingrata”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 745.

<sup>123</sup> Lessing, G. E., *Hamburgische Dramaturgie*, Aufbau-Verlag, Vierter Band, Berlin und Weimar, 1965, pág. 86. “¡Hemos de tener siempre mayor interés en mostrar humanidad que buena educación!”, *Dramaturgia de Hamburgo*, Trad. de Feliu Formosa, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1993, pág. 154.

---

En tal sentido, las interpretaciones más clásicas del drama ofrecen un papel a *Iphigenie* que tiende a la sociabilización del pueblo que la ha acogido mostrando las buenas costumbres de los lares y la hospitalidad. Además se suma el hecho que se encuentra en suelo extranjero y, por lo tanto, es una apátrida, como le recuerda *Arkas* en una de sus respuestas “Und dir ist fremd das Vaterland geworden”<sup>124</sup>. Con todo ello, la construcción de la personalidad de *Iphigenie* debe hacerse en un ámbito extranjero en el que se siente totalmente aislada y las problemáticas *Zivilisation-Barbarei* (civilización-barbarie), *Gast-Fremde* (invitado-extranjero) y *Eigen-Fremde* (propio-foráneo) son los diferentes aspectos que deben ser superados para poder devenir el claro ejemplo de la *reine Menschlichkeit* (humanidad pura) y que ésta pueda ejercer el efecto deseado en los demás, pues “Iphigenie gewinnt ihre persönliche Identität und Autonomie ja weithin gar nicht aus sich selber, sondern aus dem Zugehörigkeitsgefühl zur angestammten Personengemeinschaft”<sup>125</sup>. Es decir, *Arkas* debiere huir de todas estas falsas concepciones para que su identidad no quedase ultrajada y comprender que su construcción como persona libre no debería basarse en la pertenencia a una u otra cultura, sino más bien considerarse parte autónoma de una totalidad que establece puntos de conexión con las demás para encontrar elementos en común que puedan ser de utilidad para el acercamiento, más que buscar puntos de disonancia que destruya toda posible interacción cultural.

Para poder llegar a ser una persona íntegra y completa, *Arkas* debiere apreciar todo y cada uno de los elementos que configuran las distintas culturas, pues en caso contrario se tendría una visión sesgada de la realidad pudiendo generar la aparición de nefastos conceptos para el progreso humano como la xenofobia, la discriminación o el racismo. El escita reconoce el servicio forzado que la sacerdotisa debe hacer en favor de la diosa Diana, con lo que intuye que

---

<sup>124</sup> Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 557. “Mas para ti la patria se hizo extraña”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 745.

<sup>125</sup> Wierlacher, A., *Ent-Fremdete Fremde – Goethes Iphigenie auf Tauris als Drama des Völkerrechts*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M., 2000, pág., 401.

---

*Iphigenie* es una persona humana, y evidencia el progreso de su pueblo a partir de la llegada de la griega, mostrando aquello que estableció Moses Mendelssohn “je mehr der der gesellige Zustand eines Volks durch Kunst und Fleiß mit der Bestimmung des Menschen in Harmonie gebracht worden, desto mehr Bildung hat dieses Volk”<sup>126</sup>. De la misma forma, le atribuye también unos rasgos esenciales para comprender a toda persona, ser un sujeto completo e íntegro, con lo que ella no ve a los foráneos como a enemigos, mostrando así una visión más allá del propio yo, de la subjetiva realidad, pues como fin último se debe considerar el destino del hombre como medida y aspecto a tener en cuenta en toda acción a emprender. Es decir, si *Arkas* no muestra estima hacia el hombre como conjunto, si prefiere incidir en las diferencias para que éstas conduzcan a la superioridad o inferioridad de unos frente a otros, su conducta llevaría a que los seres humanos no llegaran nunca a constituir una humanidad, con toda la carga que este término contiene, puesto que, tal como indica de nuevo Mendelssohn, “die Aufklärung, die den Menschen als Mensch interessirt, ist allgemein, ohne Unterschied der Stände [...]”<sup>127</sup>.

En otras obras de Goethe el tema de *Eigen-Fremden* es tratado también desde diferentes ópticas de la presentada en la obra en cuestión, tal es el caso de *Egmont* y *Hermann und Dorothea*. En el caso del drama de Flandes, el *Duque de Alba* no intenta comprender la cultura del lugar, sino que quiere imponer la suya, es decir, toda la problemática se desarrolla según la pertenencia o no a una determinada cultura. Los heroicos revolucionarios entienden un hecho que el duque español desconoce: creer que su cultura es de una forma u otra superior a la de sus sometidos, omitiendo que uno solo puede desarrollar su propia identidad si llega a entender la suya propia y diferenciarla con respeto

---

<sup>126</sup> Mendelssohn, M., *Über die Frage: Was heißt aufklären?*, Verlag von Leopold Voss, Leipzig, 1880, pág. 246. “Cuanto más se pone en armonía la situación social de un pueblo, por medio del arte y del trabajo, con el destino humano, tanta más educación tiene ese pueblo. La educación se descompone en Cultura e Ilustración [...]”, *Acerca de la pregunta: ¿A qué se llama ilustrar?*, Trad. de Agapito Maestre y José Romagosa, Editorial Tecnos, Madrid, 2007, pág. 11.

<sup>127</sup> *Ibidem*, pág. 248. “La Ilustración que se interesa por el hombre, como tal, es universal, sin diferencias de posición social [...]”, *Acerca de la pregunta: ¿A qué se llama ilustrar?*, Trad. de Agapito Maestre y José Romagosa, Editorial Tecnos, Madrid, 2007, pág. 13.

---

de la ajena. *Arkas*, en tal sentido, no puede en modo alguno compararse con el *Duque de Alba*, puesto que desde el inicio de la obra reconoce lo superior de lo advenido, pero solo lo reconoce como algo divino, no como humano, sin embargo, carece de las armas necesarias para afrontar aquello venidero, pues desconoce que aquello también le es propio.

Todo ello lleva a una de las consideraciones iniciales que Moritz apunta en su revista y que podría definir el pensamiento de *Arkas*, “[...] werden zu viele (Ideen) verdunkelt, so entsteht Unfruchtbarkeit, Leere und Armuth des Geistes”<sup>128</sup>. Según esta proposición psicológica propuesta, *Arkas*, al contrario de lo que se planteará en apartados posteriores en relación a *Pylades*, no debiere haber permitido que todo aquello que le acontecía a su alrededor, toda idea que se planteara, todo dogma divino impuesto o toda herencia recibida, entre otras distintas situaciones, pasara sin más por su mente sin dar ningún paso para razonar de algún modo sobre todo aquello sin percatarse de las consecuencias que tendría posteriormente tal impropia forma de proceder para un ser humano. Es decir, “Sie (individuelle Existenz) verliert aber ihr eigenes Bewußtseyn, wenn sie nicht mehr Ideen mit Ideen vergleichen, folglich den Standpunct ihrer individuellen Existenz sich nicht mehr vorstellen kann”<sup>129</sup>. De tal modo, deviene una realidad totalmente ajena al propio sujeto en la que todo lo que acontece en rededor es inevitable, inconsecuente e incuestionable, con lo que todo ser humano es partícipe de una humanidad irresponsable o con falta de voluntad para cuestionarse su actuar y supuestamente libre por la falta de cumplimiento de ninguna obligación moral.

---

<sup>128</sup> Moritz, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, I. Band, Nördlingen, 1986, pág. 30.

<sup>129</sup> *Ibidem*, V. Band, pág. 142.

---

### **III.2. Thoas o la supremacía de la herencia recibida**

Como representante último del poder que ostenta, *Thoas* es el garante legítimo de aquella ley que pune a todo extranjero que osara pisar aquella playa sagrada, puesto que así lo dictamina el mandato divino, “Dies Ufer schreckt die Fremden: das Gesetz / Gebietet’s und die Not [...]”<sup>130</sup>. Se establece pues un nuevo paradigma en la obra de *Iphigenie*, mientras que con *Arkas* la lucha es concebida contra la apatía de la inacción del pensamiento, aquí tal enfrentamiento es contra el acato dogmático de aquello que es concebido como verdad o ley inmutable<sup>131</sup>.

Según lo anterior, se desprende una disyuntiva paralela entre *Iphigenie* y *Thoas* y entre la moral y la ley. La separación entre ambas es una de las conquistas de la Edad Moderna, puesto que la conducta de los hombres en sus relaciones sociales siempre ha estado sometida a las directrices que se imponen, directa o indirectamente, desde la moral y desde el derecho, como se observa en las interacciones entre los personajes de la obra, por lo que es necesario remarcar la actitud que adopta la heroína y su posible relación con la ley natural, teniendo en cuenta que dicha problemática era objeto de intensos debates filosófico-jurídicos durante la época de Goethe quien, quizá por sus inacabados estudios legales, por la influencia de la profesión paterna o por su posición de consejero áulico dentro de la corte de Weimar, podían ser causa de debates en su fuero interno entre lo bueno y lo malo, lo justo y lo injusto o lo moral y lo amoral. La idea de derecho es una de las grandes cuestiones que se han planteado los seres humanos desde la antigüedad, pero lo realmente importante

---

<sup>130</sup> Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 563. “Terror del extranjero es esta playa, que así la ley lo impuso de consuno con la necesidad”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 747.

<sup>131</sup> Tal conducta procesual recuerda en gran medida a la novela de Ingeborg Bachmann *Malina* y la teoría psicológica de Karl Gustav Jung, según la cual la herencia recibida genéticamente también contiene todos aquellos prejuicios humanos que han ido surgiendo a lo largo de la evolución social y humana, llegando a condicionar psíquica y moralmente la conducta de los individuos. Nuevos estudios psicológicos concluyen que en ningún caso existiría el libre albedrío, pues éste estaría condicionado totalmente genética y culturalmente.

---

de una posible definición<sup>132</sup> de tal concepto sería la de la posibilidad que ofreciera la misma para permitir diferenciar las reglas de justicia, que son el derecho, de las reglas morales.

Desde el medievo hasta bien entrada la modernidad ha habido una gran interconexión entre la moral y el derecho, pero ésta ya no es absoluta como en épocas pretéritas, sino que ahora se distingue ya una doble vertiente, pues se consideraba que las normas jurídicas positivas tenían una posición privilegiada sobre las reglas morales, pero ya no tanto entendidas éstas como reglas de honestidad, sino a la moral suprema, a la ley divina que se manifestaba a través de la ley natural. No obstante, no es hasta la Edad Moderna cuando teóricamente hay una diferenciación explícita entre el derecho y la moral. Mientras que con el primero se pretende regular las relaciones con los demás, con la segunda hay una evidente referencia a la interioridad, a la propia conciencia, a la libertad de cada sujeto. A partir de este rasgo se derivan una serie de notas que configuran a la moral y al derecho, permitiéndose hacer una diferenciación entre ambas. Mientras que las normas positivas son una subespecie de normas jurídicas que se contraponen a las del derecho natural, las normas morales tienen una proyección interior.

La función y finalidad de las normas es la de regular coactivamente la conducta de los hombres, lo que provocará una diferente actitud de cumplimiento ante ellas, cuestionándolas o subordinándose sin más, como por ejemplo, todo aquel extranjero que llegue a la costa escita deberá ser sacrificado en nombre de Diana. Es en esta caracterización dogmática de la norma donde la disyuntiva entre *Thoas* e *Iphigenie* se hace más evidente. Mientras que el soberano se somete al cumplimiento de la ley pues es ella la que justifica plenamente su

---

<sup>132</sup> La ordenación de las relaciones sociales mediante un sistema de normas obligatorias, fundadas en principios éticos y efectivamente impuestas y garantizadas o susceptibles de serlo por la voluntad imperante de una comunidad organizada, incluso mediante el ejercicio de la coacción cuando ello sea posible y necesario, que a través de las decisiones y derechos en que tales normas se traducen, regulan la organización de la sociedad y de las relaciones de los individuos y agrupaciones que viven dentro de ella para asegurar el conseguimiento armónico de los fines individuales y colectivos. (Gómez, M., *Filosofía del derecho. Lecciones de hermenéutica jurídica*, UNED, Madrid, 2006).

---

acción y además es él mismo el representante terrenal de la misma, *Iphigenie* la somete a su razón y es ésta la que le advierte que aquello que es una norma va en contra de la moral y no puede en modo alguno someterse a ella. Es decir, la hija de Agamenón como ente moral autónomo viene a significar que la persona actúa bajo el imperio de su razón, de manera que se somete a su propia ley, ya que considera a la ley moral coincidente con la dimensión inteligible de ella misma, mientras que el proceder heterónomo del rey de los escitas define a los sujetos obligados a someterse a las normas jurídicas, estén éstos o no conformes con los preceptos y disposiciones a los que son destinatarios, ya que la voluntad legislativa no les corresponde a ellos sino a un sujeto distinto, el legislador, que es el que tiene la capacidad de dictar las normas e imponerlas, “Es ziemt sich nicht für uns, den heiligen / Gebrauch mit leicht beweglicher Vernunft / Nach unserm Sinn zu deuten und zu lenken”<sup>133</sup>.

Sin embargo y como ya se ha indicado anteriormente, *Iphigenie* no pretende imponer en modo alguno su moral, sino que presenta una capacidad de raciocinio mediante el cual toda norma puede ser cuestionada, siempre y cuando, supere a la moral, puesto que en las normas morales no existe una imposición externa al propio sujeto que la quiere cumplir, por lo que la moral no puede tener un componente de coacción, no dispone de fuerza obligatoria externa, porque entonces dejaría de ser moral. La posición de *Iphigenie* presenta una nueva posibilidad en la que aquellas imposiciones divinas deberían ser cuestionadas moralmente, puesto que representaría una nueva divinidad en la que ésta se refleja en el concepto de humanidad, es decir, lo divino es condición necesaria en el hombre representando aquello de humano que hay en su ser y, por lo tanto, su moral debe regir todas sus normas que regulen el trato con los demás. Es así como se advierte en el diálogo entre *Iphigenie* y *Thoas* posterior a la canción de las tejedoras del tiempo, “Der mißversteht die Himmlischen, der sie / Blutgierig wähnt; er dichtet ihnen nur /

---

<sup>133</sup> Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 569. “No nos toca a nosotros con nuestra razón, fácilmente voluble, interpretar los antiguos ritos, amoldándolos a nuestro capricho”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 751.

---

Die eignen grausamen Begierden an”<sup>134</sup>. Se podría considerar finalmente que para *Iphigenie* la ley natural lo es como divina, mientras que para *Thoas* la norma, la costumbre, es divina por el hecho que ha sido dictada por un dios, por regir su pueblo normas del pasado que ni él puede cambiar. Dicho de otro modo, “die Gewohnheit verwandelt den Unsinn in Wahrheit”<sup>135</sup>.

Toda esta consideración legislativa sirve de introducción a la pena a la que obliga tal ley, es decir, el sacrificio humano en beneficio de una deidad. Independientemente de las posibles implicaciones que tal punibilidad tuviera en referencia a conceptos como la diferenciación cultural o el hecho de ser extranjero, es remarcable aquí que el acto del sacrificio es un hecho contra la propia humanidad, pues la vida humana es vista simplemente como un obsequio que en cualquier momento puede ser usurpado por un azaroso dictamen divino. Tal sometimiento divino podría entenderse en la medida en la que se apunta también en uno de los documentos de la revista del autor de *Anton Reiser*, “Hofnung der baldigen Änderung seines Schicksaals”<sup>136</sup>, puesto que el desacato de la misma ley podría ser consecuencia necesaria de un sino más aciago, de una ira divina irrefrenable.

En uno de los casos descritos en la misma publicación sobre psicología se relaciona el recuerdo de la experiencia del dolor propio como paso previo al reconocimiento del dolor ajeno, con lo que a partir de éste se fundamentarían los sentimientos de la empatía y la compasión, “ohne diese Wiedererinnerung scheint unsere Natur damals keines Mitleids fähig gewesen zu seyn”<sup>137</sup>. Por otro lado, del estudio de Birgit Nübel *Zum Verhältnis von ‘Kultur’ und ‘Nation’ bei Rousseau und Herder* se desprende que la *innata compasión* de los hombres debiere ser la única cualidad indispensable capaz de propiciar el

---

<sup>134</sup> Ibídem, pág. 569. “Quien interpreta mal la voluntad divina, quien imagina en su delirio sedientos de sangre a los dioses, no hace más que atribuirles su propia sanguinaria condición”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 751.

<sup>135</sup> Moritz, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, VI. Band, Nördlingen, 1986, pág. 46.

<sup>136</sup> Ibídem, III. Band, pág. 31.

<sup>137</sup> Ibídem, III. Band, pág. 62.



---

primer paso hacia una sociabilidad que generaría en su proceso una habilidad cultural y, por último, en el texto de Peter Pfaff *Die Stimme des Gewissens* se define el concepto de *consideración* como base de una moral empírica, la cual “[...] durch Schuld erfahrenen Zusammenhang fremden Glücks und eigenen Seelenfriedens”<sup>138</sup>. Los tres conceptos podrían pensarse ajenos a la concepción de la realidad que se ha formado *Thoas*, puesto que su pertenencia a la realeza puede ser la causa de una vida parcial o totalmente libre de dolor propio, con lo que se le haría imposible reconocer el ajeno y, en consecuencia, no puede en modo alguno experimentar las otras dos premisas descritas anteriormente. Sin embargo, es esta el arma de la que dispone la sacerdotisa: hacer poner al rey en la posición del extranjero para despertar así la propia voz de la conciencia, según la cual el dolor del que será objeto aquel extranjero que ha osado desembarcar en playa escita debiere hacer despertar el recuerdo del propio dolor. Dicho de otro modo, la experiencia externa hace consciente aquella moralidad que se encuentra en el interior de todo ser humano, tal y como se describe de nuevo en la revista en relación al concepto de la compasión, “die Natur des Mitleidens besteht in einer gemischten Empfindung, so wie die meisten Affecten, die sich auf Gegenstände ausser uns beziehen; nemlich in einem wirklich unangenehmen Mitgefühl mit dem Unglücklichen, indem wir uns in seine Stelle hineinsetzen, und für ihn interessiren; und in einem wehmüthigen Bewußtseyn dieser Empfindung und ihres moralischen Werths, wodurch wir gleichsam in jedem Moment der Empfindung uns für belohnt halten”<sup>139</sup>.

En este sentido, es interesante el proceso que experimenta *Iphigenie* en relación al sacrificio y que podría servir también de ejemplo al necesario proceso que *Thoas* debe experimentar. En las escenas precedentes a la que llevará a la anagnórisis, tanto *Orest* como *Iphigenie* son considerados ambos y mutuamente como extranjeros, con lo que cabría considerar también la empatía

---

<sup>138</sup> Pfaff, P., *Die Stimme des Gewissens – Über Goethes Versuch zu einer Genealogie de Moral, vor allem in der Iphigenie*, Euphorion, 72, I, Heidelberg, 1978, pág. 20.

<sup>139</sup> Moritz, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, V. Band, Nördlingen, 1986, pág. 251.

---

que puede experimentar la propia hermana con aquel extranjero-hermano que sufre un desdeñoso tormento. Antes de que se produzca el necesario reconocimiento, todo extranjero es prefigurado en la misma situación extrema y mortal en la que se encuentra el extranjero-hermano, pero después del mismo se sustituye a todo extranjero en la misma nefasta situación que ha padecido el hermano y, por lo tanto, *Iphigenie* no podría permitir de forma alguna y debe, a la vez, hacer comprender a los demás que nadie más que pueda llegar a pisar suelo escita sea sacrificado en beneficio de nadie, pues hombre alguno podrá ser ya considerado como foráneo, sino como hermano.

No obstante todo lo anterior, la característica que predomina en la relación antropológica entre ambos es la natural que podría establecerse entre un hombre y una mujer, es decir, *Thoas* como rey y hombre solo concibe a *Iphigenie* como mujer con capacidad procreadora e *Iphigenie* como mujer y virgen solo lo concibe como aquél capaz de deshonorarla. El rey como tal necesita un heredero para su trono después de la muerte de su vástago y la sacerdotisa como tal no puede mancillar su virginidad simplemente porque “[...] Er, der nur / Gewohnt ist zu befehlen und zu tun, / Kennt nicht die Kunst, von weitem ein Gespräch / Nach seiner Absicht langsam fein zu lenken”<sup>140</sup>, puesto que si de una arma se sirve *Iphigenie* para acometer su propósito es el de la palabra, ya que es a través de ella y de las virtudes que ella misma representa que pueden hacer despertar aquella conciencia humana que allí se encuentra latente<sup>141</sup>.

Considerando que los dioses son proyecciones de las propias virtudes humanas, su virginidad es representada como aquélla que la relaciona con la deidad a la

---

<sup>140</sup> Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 559. “Él, que siempre estuvo hecho a mandar y disponer sin traba alguna, ignora el arte de ir poco a poco encauzando el diálogo con sutiles rodeos hacia donde desea”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 746.

<sup>141</sup> Según el estudio de diferentes casos psicológicos relatados en la revista de Moritz, la visualización en otras personas de las virtudes humanas pueden hacer cambiar las propias percepciones, con lo que las mismas pueden renacer de nuevo en aquél que las contempla desde la distancia.

---

que presta sus servicios, de la misma forma que su condición de mujer es entendida según su unión fraternal con *Orest*, tal y como aquélla lo es de Apolo, de manera que se erige conscientemente como una *deidad* virtuosa. Es en tal sentido como *Iphigenie* imprime a su carácter la necesaria autoridad terrenal frente a los escitas para hacerles entender que aquello que entienden como ley puede ir en contra de la humanidad que ellos mismos también representan.

El precedente artístico más notable en la corte de Weimar antes de la llegada del consejero áulico fue Wieland, el cual daba extrema importancia a la educación, más aún para aquél que debiere gobernar un Estado en su madurez, puesto que como es sabido se encargaba de la formación del duque Karl August. Tal consideración sobre la formación de un monarca viene resuelta psicológica y definitivamente en la proposición que describe Moritz en su revista: “die thätigen Kräfte müssen mit vorstellenden Kräften in einem gewissen Verhältniß stehen [...]”<sup>142</sup>. Dicho de otro modo, aquél que debiere gobernar a una comunidad tendría que ser en todo momento un ejemplo a seguir por todos los demás, es decir, un ejemplo de la condición que representa, puesto que se le supone una formación superior al resto y que en todo momento velará por el bien de sus conciudadanos. En efecto, *Thoas* como rey y representante legal y legítimo tiene en su mano el poder ejecutivo, sin embargo, este poder no se corresponde con el valor de su representación de la realidad, puesto que es utilizado para imponer sin cuestionamiento una voluntad superior a él y, por lo tanto, su poder queda desvirtuado, en el sentido de que no existe una relación directa y necesaria entre el poder que ostenta y la visualización real y moralmente práctica del mismo. En otras palabras, su evidente capacidad coercitiva no establece una relación necesaria y obligatoria con la representación psicológica de tal poder, en relación a su condición de ser humano, para poder utilizar tal capacidad en concordancia consigo mismo y el resto.

---

<sup>142</sup> Moritz, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, I. Band, Nördlingen, 1986, pág. 29.

---

### **III.3. Pylades o el moderno e insistente cuestionamiento**

*Pylades* es sin duda el representante más locuaz de la modernidad que ya acechaba en la época de Goethe, una modernidad que cuestiona todo aquello que es presentado como una verdad universal, simplemente rechazada por haber sido recibida como herencia. Es posiblemente en este caso en el que *Iphigenie* deberá armarse con más valor para luchar contra este nuevo pensamiento, representado en el momento contemporáneo de Goethe por un Romanticismo idealizado, que se alzaba contra todo aquello que era considerado como clásico con la intención clara de cambiar de forma definitiva el mundo tal y como había sido conocido hasta el momento.

En el estudio *Goethes Italienische Reise als Einspruch gegen die Romantik*<sup>143</sup> de Hendrik Birus se evidencia ya la problemática que supuso el desarrollo posterior del movimiento romántico y el posicionamiento que mantuvo con el mismo el acérrimo defensor de lo clásico, considerándolo éste último como bálsamo para las tensiones humanas y, por consiguiente, psicológicas. Podría pensarse que la temporada que Goethe pasó en Italia fue una de las más felices de su vida y en dicho sentido escribió el 11 de septiembre de 1786, poco después de pisar suelo italiano, que “[...] da fühlt man sich doch einmal in der Welt zu Hause und nicht wie geborgt oder im Exil”<sup>144</sup>, pero todo este sentimiento también escondía una pérdida de un tiempo pasado en el que un mundo en total armonía con la naturaleza nunca más volvería y solo es perdurable en el recuerdo. En Italia, Goethe pudo sentirse como un nuevo Ulises tomando tierra después de su peregrinaje mundano y entrar también en contacto con aquella arquitectura que formó parte de la Magna Grecia, con la que, conjuntamente con aquellos paisajes tan serenos, serían el telón de fondo de su *Iphigenie*.

---

<sup>143</sup> Birus, H., *Goethes Italienische Reise als Einspruch gegen die Romantik*, Bayerischer Schulverlag, München, 2001.

<sup>144</sup> Goethe, J. W., *Italienische Reise*, Im Insel Verlag, Leipzig, 1914, pág. 29. “[...] uno se siente por una vez en el mundo como en su casa, y no de prestado o en el exilio”, *Viaje a Italia*, Trad. de Manuel Scholz Rich, Ediciones B, Barcelona, 2001, pág. 32.

---

Sin embargo, este anhelo de lo pasado estaba poco relacionado con aquella idea romántica de la vuelta al pasado medieval mítico-alemán, “nicht was das Vaterland einst war, sondern was es jetzt ist, können wir an ihm achten und lieben”<sup>145</sup>, sino que se puede entender como una contraposición a aquella idea imperante en el Romanticismo. Dicho de otro modo, este reconcimiento de lo pasado y antiguo estaba más unido a una forma de entender el arte y la vida en extrema comunión con la naturaleza, respetándola en todo momento, pues es de ella y de su exhaustiva contemplación de donde surgen todos los conocimientos de la humanidad.

Tal evolución romántica, intuita ya entonces por los representantes de la *Weimarer Klassik*, supuso la evolución y desarrollo de una educación en extremo crítica y una forma de pensar idealizada en el egoísmo que transformarían al individuo en una masa opaca y bulliciosa fácil de conducir hacia su propio exterminio. Tales consideraciones se solucionan de forma evidente en una de las proposiciones de Moritz, “von den Ideen, welche täglich und Augenblicklich in die Seele strömen, müssen nothwendig immer eine gewisse Anzahl bald wieder verdunkelt werden, wenn die Denkkraft in einem gesunden Zustande bleiben soll. Werden zu wenige verdunkelt, so entsteht ein Überfluß von Ideen, welcher Unordnung und Verwirrung verursacht, und die Reinigkeit und Klarheit im Denken hemmet [...]”<sup>146</sup>. Aquél que utilice la cultura como fin, no como formación personal o alimento vital, resultará un ser que no sabrá discernir entre lo bueno y lo malo, un ser moldeable a las directrices del poder, porque su educación habrá sido una proliferación de ideas desunidas sin ningún sentido, es decir, se habría adquirido una educación demasiado crítica con lo establecido que no conlleva necesariamente la capacidad de usar correctamente el raciocinio y, por lo tanto, lleva asociada una irresponsabilidad ante los actos que es fruto de esta misma educación.

---

<sup>145</sup> *Ideen* de Herder. Aquí en: Nübel, B., *Zum Verhältnis von ‘Kultur’ und ‘Nation’ bei Rousseau und Herder*, Nationen und Kulturen. Zum 250. Geburtstag Johann Gottfried Herders, Würzburg, 1996, pág. 97.

<sup>146</sup> Moritz, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, I. Band, Nördlingen, 1986, pág. 30.

---

Dichas manifestaciones sobre la educación fueron expresadas ya en su exilio por Thomas Mann adoptando una postura pública contra su humanista pueblo. Estas opiniones alarmantes fueron recogidas en su *Achtung, Europa!* de 1935<sup>147</sup>. Según su interpretación la Gran Guerra no era la que había hecho caer en la deshonra a la cultura, sino ese afán de destruir lo antiguo, el levantamiento idealista-romántico contra lo clásico, es decir, “[...] entschlagt Euch vollends des leidigen Widersprechungsgeistes, des verunnaturende Dranges nach Weltverbesserung, cultiviert den Garten Eurer Eigenschaften, trachtet, Euch im wohltätig Bestehenden tüchtig zu erweisen, und Ihr werdet sehen, wie euch Euer Leibliches sich zu heiterer Stämmigkeit befestigen, zum soliden Gefäße des Lebensbehagens erstarken wird”<sup>148</sup>. Éste habría sido el responsable del nefasto desenlace como consecuencia de una formación libre de toda moralidad. En otras palabras, se generó una deshumanizada sociedad-masa que no sabía discernir entre lo bueno y lo malo, entre lo correcto y lo amoral, y quizá instruida también para la insensibilidad frente al horror.

Siguiendo de nuevo a Mann, esta nueva sociedad errada surgida de las cenizas de la guerra y debido a su nueva educación, veía en la propaganda nazi una forma más moderna y familiar de transmitir cualquier idea educativa o moral, y esto fue aprovechado por el nacionalsocialismo para organizarla. Los nuevos incivilizados sentían más cerca su propia libertad en la masa, donde las *vacaciones perpetuas del yo* no suponían ningún cargo de conciencia pues se

---

<sup>147</sup> “Der unglaubliche Kulturschwund und moralische Rückschritt gegen das neunzehnte Jahrhundert, den wir wahrheitsgemäß festzustellen haben, ist nicht das Ergebnis des Krieges, wie sehr ihn dieser auch gefördert haben möge, sondern war vorher in vollem Gange. Er ist eine säkulare Erscheinung, bedingt in erster Linie durch das Heraufkommen und die Machtergreifung des Massenmenschen [...]”, En: Mann, Th., *Achtung Europa!*, Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 197, pág. 165. (“La inverosímil pérdida de cultura, tenemos que constatar, no es el resultado de la guerra, por mucho que ésta haya podido promoverlos, sino que ya se encontraban en plena acción antes de que estallara. Se trata de una manifestación secular, condicionada en primera instancia por el ascenso y la subida al poder del hombre-masa [...]”. En: Mann, Th., *Hermano Hitler y otros escritos sobre la cuestión judía*, Trad. Rosa Sala Rose, Global Rhythm Press, Barcelona, 2006, pág. 74).

<sup>148</sup> Mann, Th., *Lotte in Weimar*, Fischer Bücherei, Frankfurt a. M., 1967, pág. 228. “[...] despréndase de ese espíritu de oposición, de ese impulso desnaturalizador a mejorar el mundo, cultive el jardín de sus aptitudes, trate de mostrarse valiente en lo que existe de modo bienhechor, y verá cómo también su cuerpo se afirma raigambre alegre, reforzándose en un vaso sólido del placer de la vida”, *Carlota en Weimar*, Trad. de Francisco Ayala, Edhasa, Barcelona, 2006, pág. 382.

---

habían perdido prácticamente todos los valores, diluidos éstos en la misma sociedad-masa. La responsabilidad ante los propios actos era prácticamente nula olvidando incluso que “[...] eine Tat nicht begeht, entzieht man sich dem irdischen Richter, nicht dem oberen, denn im Herzen hat man sie begangen”<sup>149</sup>, evidenciando que todo acto es elegido y ejercitado libremente por cada individuo y antes de ser juzgado por nadie en su acción, debe ser analizado individual y objetivamente. Con todo ello, se consideraba que el ideal clásico-humanista podía ayudar a educar de nuevo a aquella juventud pues permitía que “[...] den natürlichen Wissenstrieb, den er ihr zutraut, in möglichster Freiheit befriedigen”<sup>150</sup>, o, por el contrario, culminar en su desenfadada caída hacia la vorágine libertaria que permite el descenso hacia la eterna contradicción y la tolerancia destructora. La concepción del arte de Thomas Mann guarda especial relación con la goethiana, en el sentido que intenta conjugar lo germánico con lo clásico, lo elevado alemán, “[...] Deutschtum ist Freiheit, Bildung, Allseitigkeit und Liebe [...]”<sup>151</sup>, con lo etéreo y puro mediterráneo, características ambas manifiestas en la obra en estudio.

Es probable que el consejero áulico no intuyera lo que le sucedería a su pueblo y la vergüenza en la que caería él y toda Europa, pero sí podía intuir las consecuencias que acarrearía toda esta evolución en el pensamiento. Lamentablemente dicha evolución conduciría a la casi anulación de la humanidad, por lo que son éstas las premisas, personificadas en este caso en *Pylades*, las que debe combatir *Iphigenie* para evitar a toda costa que tal forma de pensar no llegue otra vez a su nefasto final. Dicha actitud frente al pensar y por consiguiente de actuar, se caracteriza por la supremacía de lo individual frente a lo común, el beneficio propio frente al social, la competitividad frente al altruismo, entre otros aspectos, con lo que inevitablemente se acaba por

---

<sup>149</sup> Ibídem, pág. 238. “[...] al no consumir un acto se sustrae uno al juez terrenal, pero no al de arriba, porque lo ha cometido ya en su corazón”, *Carlota en Weimar*, Trad. de Francisco Ayala, Edhasa, Barcelona, 2006, pág. 398.

<sup>150</sup> Ibídem, pág. 46. “[...] satisfaga su natural deseo de saber con la mayor libertad posible”, *Carlota en Weimar*, Trad. de Francisco Ayala, Edhasa, Barcelona, 2006, pág. 72.

<sup>151</sup> Ibídem, pág. 221. “[...] germanidad es libertad, educación, universalidad y amor [...]”, *Carlota en Weimar*, Trad. de Francisco Ayala, Edhasa, Barcelona, 2006, pág. 368.

---

destruir a la sociedad en general y a las personas en particular, puesto que lo individual está por encima de todo y no respeta en modo alguno lo social o común. No es de extrañar pues que aquella posible definición de derecho anotada anteriormente abogara por un *consequimiento armónico de los fines individuales y colectivos*.

Ya en el nacimiento de la modernidad la conciencia humana se vio enturbiada y forzada por influencias externas que alejaban al ser humano de aquello que lo caracteriza como tal, es decir, su inclinación natural hacia el pensamiento filosófico y científico. En este sentido, mientras que Goethe intentaba frenar tal furia modernizadora y sus incipientes ideologías con el arma de la literatura, Kant lo hizo a través de la filosofía. Según sus fundamentos de la ética en la *Crítica de la razón práctica* se aspiraba a demostrar que *la razón moral que habita en el interior de toda persona sigue una ley central*, promoviendo a la vez que el propio comportamiento se convirtiera en legislación universal y, puesto que todo ser humano es partícipe de esa ley central, cualquier persona puede acceder al mismo conocimiento del bien. Por lo tanto, el principio de interés propio no puede ser aspirante a convertirse en ley moral, puesto que solo devendrían antagonismos que acabarían destruyendo la humanidad. Es este aspecto fundamental el que *Iphigenie* debe hacer comprender al compañero de su hermano para evitar el desfallecimiento de su propia persona y la del resto.

Con todo lo anterior se desprende de la misma obra un posicionamiento totalmente antagónico entre dos de sus personajes, *Arkas* y *Pylades*. Mientras que el primero pudiere ser criticado por su inacción de pensamiento, el segundo es caracterizado por una extrema acción del mismo con la que se ha prefigurado una realidad en la que supuestamente se es considerado libre por la posibilidad de debatirlo todo con lo que deviene una humanidad llena de derechos y escasa en obligaciones morales, “bey einer gänzlichen Verwirrung unsrer Ideen, - oder bey der gänzlichen Unfähigkeit der Seele ihre Begriffe zu ordnen, und mit Deutlichkeit anzuschauen, läßt sich kein deutliches



---

Bewußtseyn derselben von sich und ihrem Zustande denken, wenigstens in dem Augenblick der gänzlichen Verwirrung nicht”<sup>152</sup>. En tal sentido, podría considerarse que los escitas, *Thoas* y *Arkas*, representan un grado de civilización inferior o, dicho de otro modo, podrían representar aquella mentalidad medieval ofuscada por dogmas adquiridos; y los griegos, *Orest* y *Pylades* en este caso, no estarían en una escala superior a la de los bárbaros, pero sí podrían configurar una mentalidad más moderna en la que las cualidades que los definen como partícipes de la humanidad han sido desdibujadas. En medio de ambas posturas quedaría evidentemente *Iphigenie*, la cual representaría aquel clásico temple de las emociones, según el cual “im gesunden Zustande der Seele muß es immer einige gewissermaßen fixirte Ideen geben, die zwar eine Zeitlang, durch den Strom der neuen Vorstellungen, aus ihrer Lage gebracht werden können, aber doch allemal in dieselbe wieder zurückspringen; es muß vollkommen fixirte Ideen geben, die durch nichts erschüttert werden können”<sup>153</sup>. Evidente se hace aquí la relación entre la ley moral y central kantiana y la fijación de unas ideas para poder afrontar la realidad que azota a cualquier persona en su vida cotidiana.

### **III.4. Orest o el sentimiento inconfeso de culpabilidad**

El último descendiente varón de la estirpe de Tántalo es con diferencia el que presenta un turbamiento mental más alejado de la realidad que el resto de personajes, no por su dificultad en esclarecerlo, puesto que a simple vista parece el más evidente, sino porque es el que está más aferrado y subyuga de forma más insistente y doliente a aquél que lo padece. Es de remarcar en este caso la representación interna que se hace de la misma perturbación en la personificación de las furias, aunque solo mentalmente, para explicar aquello que le acontece al también hermano de Electra. Resulta interesante como es

---

<sup>152</sup> Moritz, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, V. Band, Nördlingen, 1986, pág. 198.

<sup>153</sup> *Ibíd.*, I. Band, pág. 30.

---

tratado el término Furias en la revista de Moritz, no como algo externo al ser humano, sino como los propios demonios humanos que hay que combatir personalmente para que reine la razón, “jeder Mensch sollte an sich mit allen Kräften der Vernunft arbeiten, diese Furie der menschlichen Seele zu bekämpfen, weil sie so leicht die ganze Thätigkeit der Denkkraft und unsrer Willensfreiheit aufhält, und uns durch ein niedriges Betragen, unzählig oft unter die Würde unsrer Natur herabsetzt”<sup>154</sup>. Su misma presencia tiene un carácter dramático, pero es a la vez explicación de la causa, del efecto y de la sanación de la problemática de aquél que la sufre<sup>155</sup>. Es por su existencia que externamente en la persona que más se evidencia el efecto de *Iphigenie* es, sin duda, en su hermano *Orest*, pues supone la liberación de un estado mental enajenado por la locura. Es en tal sentido que la peculiaridad que presenta *Orest* permite ser estudiada desde diferentes ángulos, pues puede ser analizada desde un punto de vista médico-psiquiátrico, contemplada desde una posición religiosa o también estudiada desde la psicología.

“... ohne Furien ist kein Orest ...”<sup>156</sup>

Haciendo referencia a la plausible analogía con la expiación cristiana, en ocasiones se ha comparado la sanación que experimenta *Orest* en la obra de Goethe con la misma, sin embargo, puede considerarse que ambas son de carácter diametralmente opuesto. Mientras que en la expiación cristiana tal salvación se produce por una regeneración que proviene de afuera y ésta se instala en el seno de la persona por voluntad divina, dicho de otro modo, el

---

<sup>154</sup> Moritz, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, VI. Band, Nördlingen, 1986, pág. 16.

<sup>155</sup> De la misma forma que “der Grund der Dauer einer Empfindung liegt allemal in der längern Lebhaftigkeit unserer Vorstellungen einer Sache, und diese längere Lebhaftigkeit unserer Vorstellungen bei der Wunderbaren hängt gewiß davon ab, daß das Wunderbare in allen seinen Theilen wunderbar und erhaben ist [...]”, podría pensarse que el estancamiento y anclaje en la vivencia del asesinato materno ha generado una imagen horrible y detestable, también gracias a la representación psicológica de las Erinias, en la mente de *Orest* que como manifestación de aquel sentimiento de culpabilidad imposibilita la recuperación de la normalidad debido a la fuerza y durabilidad de la misma. (Moritz, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, III. Band, Nördlingen, 1986, pág. 258).

<sup>156</sup> Carta de Schiller a Goethe fechada el 22 de enero de 1802 en Weimar. Aquí en: Jeßing, B., *Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang Goethe – Iphigenie auf Tauris*, Reclam, Stuttgart, 1978, pág. 62.

---

perdón es de origen externo y divino; en el caso goethiano la expurgación va de adentro hacia afuera, se autogenera consciente y racionalmente por el propio sujeto.

En este sentido, es *Orest* quien en un principio erróneamente otorga a su sanación un origen exterior a sí mismo: *Orest* reconoce ya en su hermana cierto poder que en su falsa concepción le otorga un valor supra-terrenal, “[...] Von dir berührt / War ich geheilt; [...]”<sup>157</sup>. Si bien la figura protagonista no esconde ninguna prefiguración de ningún dios, sí que puede ser entendida como una forma de entender lo divino, es decir, una idea de la humanidad solamente inteligible por los propios hombres, pues “Iphigenie versteht nach glücklicher Rettung die Welt als eine Schöpfung, worin die gute Tat dem göttlichen Willen gemäß ist. Sie gründet ihre Praxis im Glauben an eine transzendete Vernunft, nachdem der Glaube selbst seinen Grund in der Offenbarung einer ‘wunderbaren’ Welt gefunden hatte”<sup>158</sup>. No obstante, también se podría pensar que *Iphigenie* es aquella medieval manifestación de la ley natural de origen divino, pues siendo la sacerdotisa suprema de Diana, la voluntad de la misma podría reflejarse en su misma persona, alejando así de su santuario tal nefasta ofrenda que ya no responde a los deseos divinos pues éstos están ya en comunión con la moral humana. Se apunta aquí ya a una de las premisas más determinantes que en posteriores apartados será la base del desarrollo del presente estudio.

Aristóteles ya habla en su *Poética* de la salvación de la *locura* de Orestes *por medio de una purificación*, un desquicio de los sentidos que viene representado por la figura de las Furias en las tragedias clásicas, personificaciones a su vez del sentimiento de culpabilidad recibido como herencia maldita. Dicho de otro modo, “die menschliche Seele transferiert oft gegenwärtige Sensationen durch

---

<sup>157</sup> Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 618. “Tus manos, al tocarme, me sanaron [...]”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 774.

<sup>158</sup> Pfaff, P., *Die Stimme des Gewissens – Über Goethes Versuch zu einer Genealogie de Moral, vor allem in der Iphigenie*, Euphorion, 72, I, Heidelberg, 1978, pág. 20.

---

die Einbildungskraft auf längst vergangene Zustände ihrer Existenz, und glaubt hinterher Sachen vorher gesehen zu haben, die ihr vor dem Factum nicht in den Sinn gekommen sind”<sup>159</sup>. Es en este mismo sentido que Moritz apunta también en su magazín que “die Krankheiten der Seele können vielleicht, eben so wie die körperlichen, von den Eltern auf die Kinder fortgepflanzt, oder in ganzen Familien erblich seyn.”<sup>160</sup>. Mientras que Schiller consideraba que sin la manifiesta aparición de las Erinias el tormento de *Orest* no podía ser entendido pues no tenía razón dónde sustentarse, Goethe, sin embargo, pensaba que no precisaba de ningún medio para la representación escénica de las mismas, pues el proceso que acontece a su *Orest* es entendido como una *absolución interna*. Se hace de nuevo evidente aquí la intención del origen de la misma sanación, quedando descartada, por lo tanto y en todo momento, la posible explicación religiosa de la misma, puesto que no deviene de algo exterior al mismo sujeto.

En el siglo XVIII los tratamientos contra las supuestas enfermedades mentales iban dirigidos en dos sentidos. Mientras que por un lado, uno de ellos tendía hacia la reintegración del presunto perturbado mental en la sociedad mediante el restablecimiento de la *buena* moralidad burguesa; en el otro se pretendía demostrar si todas aquellas terapias utilizadas para la sanación iban dirigidas, a la vez, hacia la ocultación de todas aquellas perversiones que de una forma u otra eran producidas por la propia sociedad. Goethe, como buen conocedor del momento que estaba viviendo, era partícipe de estas tendencias y debido a su actitud frente a esta problemática, tendía a la sanación de estos *perturbados* ya bien por la actividad o el trabajo, entre otros. Para ello, en la obra se producen diferentes aspectos -la representación trágica de la propia enajenación como método de sanación o la asimilación de la propia culpa desde el interior para ejercer un efecto exterior que se manifestará en la forma de actuar- que conducirán a la sanación y expiación del culpable para que aquella pasada anormalidad pueda volver a ser restablecida dentro de la sociedad, puesto que “gewisse unedle Neigungen, gewise böse Triebe können der Natur des

---

<sup>159</sup> Moritz, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, VI. Band, Nördlingen, 1986, pág. 187.

<sup>160</sup> Ibídem, I. Band, pág. 31.

---

Menschen nicht angebohren seyn [...]”<sup>161</sup>, y, por consiguiente, su carácter moral puede ser de nuevo devuelto a través de la cultura, la educación, la costumbre, entre otros aspectos.

Goethe trató el tema de los trastornos mentales en diferentes obras, como es el caso del *Singspiel Lila*, sin embargo, la perturbación debe de ser interpretada aquí en otro sentido, pues servirá de base para que la *reine Menschlichkeit* que representa *Iphigenie* ahuyente todo lo malo, pues “die geistige Erkrankung des Orest hat ihren Hauptgrund in seiner Vorstellung von der Wirksamkeit des Fluches, das heisst des Zerfallenseins seines Geschlechts mit dem Göttern, das Gefühl einer persönlichen Schuld tritt demgegenüber zurück: er wird geheilt durch die Berichtigung jener Vorstellung, und diese Berichtigung wird bewirkt durch die intuitive Erkenntnis, dass durch Iphigenien die Götter versöhnt sind, der Fluch gebrochen ist”<sup>162</sup>. Por consiguiente, la salvación de *Orest* no es la consecuencia del conocimiento de que su anatema, *Iphigenie* mediante, ha sido destruido por la reconciliación con los dioses, sino que éste último es la consecuencia de su futura sanación, por lo tanto, *Orest* es ya consciente que su delito fue un acto determinado por su herencia, ya que hasta este preciso momento *Orest* se encontraba “[...] in mich verschlossen [...]”<sup>163</sup>.

Haciendo una comparativa con esta idea también presente en las Sagradas Escrituras, la *pureza* se erige aquí como el salvoconducto necesario para producir un nuevo renacer a una vida en armonía con la humanidad, pues tal y como *Iphigenie* ha sido movida por la compasión por el dolor de su hermano, *Orest* podrá a partir de ahora sentir lo mismo por el dolor de los demás, y así en él florecerá lo divino del género humano. Todo esto conduce a la idea de Herder sobre la educación para la humanidad, según la cual la humanidad se enriquece con todas aquellas aportaciones que cada individuo pueda realizar y

---

<sup>161</sup> Ibídem, VII. Band, pág. 126.

<sup>162</sup> Laehr, H., *Die Heilung des Orest in Goethes Iphigenie*, Verlag Georg Reimer, Berlin, 1902, pág. 28.

<sup>163</sup> Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 589. “[...] encerrado en mí mismo [...]”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 760.

---

efectuar en beneficio de ella, pues como ya apuntaba Aristóteles, la tragedia se configura o puede llegar a producir su efecto deseado debido a las acciones de los protagonistas que la conforman y no tanto por sus caracteres. En tal sentido, Schiller apunta también que “die Entwicklung des Menschen mußte durch Menschen geschehen, wenn sie mit Konsumtion im Verhältnis stehen, wenn der Menschen zum Menschen gebildet werden sollte”<sup>164</sup>.

“Alle menschliche Gebrechen  
sühnet reine Menschlichkeit”<sup>165</sup>

Considerando que lo divino es el conjunto de representaciones de las virtudes humanas, si se produce un acercamiento a los dioses se apreciará lo humano que hay en cada ser y, en consecuencia, todas aquellas acciones que se acerquen a esa finalidad realzarán el propio ser y la humanidad en general, pues los hombres cuanta más conciencia de personas adquieren, cuanta más clara observan su posición en el mundo, en la humanidad, más dignos serán de aquello a lo que representan. *Orest* una vez que ha descubierto que los dioses no son la causa de toda su desventura, debería ser consecuente con su forma de actuar, pues de esta manera descubrirá ya por sí solo lo humano que hay en él y la capacidad de asumir su culpa, como humano libre y consciente.

Por otro lado y según el estudio de Georg Reuchlein, *Die Heilung des Wahnsinns bei Goethe*<sup>166</sup>, existen cuatro diferentes tendencias como explicación a la expiación o curación de *Orest* en la *Iphigenie* de Goethe. La primera de ellas justifica la sanación a una especie de milagro; la segunda provendría del efecto de un perdón divino al que *Iphigenie* como sacerdotisa de Diana es la mano ejecutora; la tercera partiría de la premisa de que la locura de *Orest* no puede ser entendida en un sentido médico estricto sino que es la

---

<sup>138</sup> Schiller, F., *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004, pág. 292.

<sup>165</sup> Dos últimos versos de un poema de Goethe dedicados al actor Krüger después de una representación ejemplar en 1827 de su *Iphigenie*. Aquí en: Laehr, H., *Die Heilung des Orest in Goethes Iphigenie*, Verlag Georg Reimer, Berlin, 1902, pág. 31.

<sup>166</sup> Reuchlein, G., *Die Heilung des Wahnsinns bei Goethe: Orest, Lila, der Hafner und Sperata*, Verlag Peter Lang, Frankfurt a. M., 1983.

---

consecuencia de un sentimiento moral de culpabilidad y, por lo tanto, su sanación viene dada por un proceso terapéutico; y, la última, resultaría de una mezcla de las tres citadas anteriormente.

Entre ellas se hace evidente una doble disyuntiva, en el sentido de que puede considerarse el problema de *Orest* como moral o médico y, como consecuencia, puede experimentar una expiación o una sanación. Sin embargo, en la obra de Goethe el concepto de la expiación no podría tener cabida, a diferencia de la de Eurípides, pues por su propia definición necesitaría la intervención de la divina redención generando un proceso que comenzaría desde fuera hacia adentro y, como ya es sabido, tal movimiento, antes al contrario, no se produce en la psicología de *Orest*, por lo tanto, el proceso de sanación vendrá, en parte, definido psicológicamente.

Mientras que el estudio de Hans Laehr reduce prácticamente la sanación de *Orest* a la acción de la *reine Menschlichkeit*, Georg Reuchlein, teniendo ésta también en consideración, apunta que la *recreación teatral de la misma locura*, la *Hadesvision*, produce tal efecto que es decisiva en el camino curativo de *Orest*. Es decir, el proceso de transformación definitivo para *Orest* tendrá lugar entre la escena primera y segunda del tercer acto, cuando se produce el reconocimiento fraternal y el despertar de un sueño no tan *reconfortante* y fáustico. Concluyente resulta aquí la consideración que le merecía el dormir a Schiller en su estudio *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* y la errónea concepción que *Orest* tiene de su propia situación psicológica, “unter dem Schlaf ordnen sich die Lebensgeister wiederum in jenes heilsame Gleichgewicht, das die Fortdauer unsers Daseins so sehr verlangt; alle jene krampfichte Ideen und Empfindungen, alle jene überspannte Tätigkeiten, die uns den Tag durch gepeinigt haben, werden itzo in der allgemeinen Erschlaffung des Sensoriums aufgelöst, die Harmonie der Seelenwirkungen wird wiederum hergestellt, und

---

ruhiger grüßt der neuerwachte Mensch den kommenden Morgen”<sup>167</sup>. En la revista psicológica se puntualiza también de forma contundente en relación al sueño, puesto que éste puede acarrear disfunciones mentales cuando no se equilibra de forma adecuada aquello que ha acontecido durante la noche, “es scheint, als wenn die Ideen, welche wir im Traume erhalten, ordentlicher Weise wieder verdunkelt werden müssen. Mir ist wenigsten die Erinnerung von Träume höchst unangenehm, weil sie den ganzen Tag über einige Unordnung in meinen übrigen Ideen erweckt”<sup>168</sup>. Mientras que Schiller evalúa al sueño como aquello necesario para restablecer de la fatiga diaria a la que es sometida la mente, Moritz acentúa la problemática que conllevaría la perseverancia mental en aquello que ha acontecido durante el descanso nocturno, pues puede tener consecuencias psicológicas nefastas, ya que “die Association der Ähnlichkeit kann uns auf keine Wirklichkeit führen, sie hat einen bloß idealischen Grund, wodurch bloß das Verhältniß der Objekte zu einander, nicht aber ihr Verhältniß zu unserm Gemüthe, und noch weniger ihr Realverhältniß bestimmt wird”<sup>169</sup>.

Sin embargo es lo contrario lo que le acontece a *Orest*, es el propio sueño el que le libera de todas aquellas cadenas, puesto que le hacen despertar a una realidad verdadera y no aquella enturbiada de su mente. Con esta última consideración se hace evidente otra característica de la situación de *Orest*, según la cual sus síntomas no pueden ser considerados como psiquiátricos sino psicológicos, puesto que se le supone una sanación y además la causa de su origen no es debida a una merma de su raciocinio sino de su percepción.

Aquél que ha considerado que la muerte, “[...] Dort unten / Such’ ich euch auf: dort bindet alle dann / Ein gleich Geschick in ew’ ge matte Nacht”<sup>170</sup>, será la

---

<sup>167</sup> Schiller, F., *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004, pág. 322.

<sup>168</sup> Moritz, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, I. Band, Nördlingen, 1986, pág. 30.

<sup>169</sup> *Ibidem*, IX. Band, pág. 63.

<sup>170</sup> Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 571. “Allá abajo, en lo hondo, iré a buscaros; allí donde el mismo destino a todos



---

única que le podrá liberar de aquellas Erinias malditas que le acosan sin cesar, descubre con la ensoñación del Hades que tal muerte, “[...] sein Freiheitstrieb, sein Wunsch, sein Sehnen nach Ruhe ist stärker als seine Vernunft [...]”<sup>171</sup>, no produce el efecto esperado, pues creyéndose ya desposeído de vida, las Furias siguen aún deleitándose con su dolor y, por otro lado, el reencuentro familiar en el mundo de ultratumba que se suponía debería ser la final e idílica reconciliación familiar y divina, no resulta ser tan placentera, ya que los antiguos rencores siguen siendo patentes una vez muerto, “[...] oft die einfachsten Probleme von uns im Traume nicht aufgelöst werden können [...]”<sup>172</sup>. Con todo ello, se aniquila la idea fija y falsamente concebida de que cuando le acontezca la muerte se producirá la esperada liberación de las Euménides y, por lo tanto, aquí la transfiguración de *Orest* viene determinada por la influencia de la *reine Menschlichkeit*, la influencia psicológica que puede ejercer una persona sobre otra, y por la anulación de la prefiguración de su locura a causas ajenas a él mismo.

Con todo ello *Orest*, en su proceso de transformación de su supuesta locura, la liberación de las Furias y la superación de la ira divina, deviene una nueva persona fortalecida en su salud tanto moral como psíquica. No representa ya aquella persona que pensaba que la reposición de la figura divina comportaría el restablecimiento de su anterior estado de salud moral y psicológica, sino que en su proceso ha ascendido un peldaño más en la concepción de la moralidad, poniendo todo ello de manifiesto la intención primera de Goethe, en la que *todo puede ser sanado por la pura humanidad* y poder formar nuevamente parte de ella con la ayuda necesaria y agradecida de los demás, pues el carácter de lo humano conduce “[...] zum erbarmenden Mitgefühl des Leidens seiner

---

junta en el seno de eterna, triste noche”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 752.

<sup>171</sup> Moritz, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, V. Band, Nördlingen, 1986, pág. 93.

<sup>172</sup> *Ibíd.*, VII. Band, pág. 23.

---

Nebenmenschen, zur Theilnahme an den Unvollkommenheiten ihrer Natur, mit dem Bestreben, diesen zuvorzukommen oder ihnen abzuhelpfen”<sup>173</sup>.

Según lo antes expuesto, puede concluirse que la perturbación de *Orest* no es en modo alguno de origen psiquiátrico y no puede tener una salvación de origen divino, por lo que la única alternativa que resta es la psicológica, es decir, toda la problemática es debida a un error de concepción de su personalidad y de su entorno. Es aquí donde la publicación de Moritz evidencia más la postura adoptada, puesto que “diese Zerstörungen des nöthigen Verhältnisses zwischen den Seelenfähigkeiten heben sich oft von selber wieder auf, und nur, wenn si lange und anhaltend fortdauern, sind sie eigentlich Seelenkrankheit.”<sup>174</sup>. Tal disfunción psíquica ha podido ser aniquilada, por lo tanto no puede ser considerada un desquicio psiquiátrico de la misma mente, sino una alteración psicológica de la realidad y del propio yo, consecuencia de aquel sentimiento de culpabilidad por el asesinato. Evidentemente tal proceso llega a su fin de la mano de *Iphigenie*, puesto que ésta en ningún caso trata a su hermano como a un enfermo mental sino como a un necesitado de comprensión.

Con todo lo anterior, el reconocimiento del mismo parricidio supone el perdón propio, con lo que se delata la causa y origen de toda la evolución psíquica posterior y, por lo tanto y según lo planteado por la psicología de Moritz, la causa misma y necesaria para su sanación. A partir de aquí, el perdón, tan necesario a su vez para la evolución personal, la autoflagelación por el delito cometido que había enturbiado de forma nefasta la conducta de *Orest*, evitándole poder evolucionar en su persona y enquistándose en su propia mente en la forma de las Furias, es el bálsamo necesario para su evolución

---

<sup>173</sup> Herder, J. G., *Briefe zu Beförderung der Humanität*, Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart und Tübingen, 1844, pág. 1136. “[...] al sentimiento compasivo por el dolor del prójimo, a la aflicción en las imperfecciones de su naturaleza, con el objetivo de prevenirlas o remediarlas”, *La idea de Humanidad*, Trad. Agapito Maestre y José Romagosa, Editorial Tecnos, Madrid, 2007, pág. 63.

<sup>174</sup> Moritz, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, I. Band, Nördlingen, 1986, pág. 28.

---

psicológica, deviniendo así una nueva persona a la que de nuevo se le ha restablecido la libertad mental perdida.

Con todo este proceso se evidencia otra característica en la persona de *Iphigenie*, una especie de *médico moral*, la cual detecta el origen, la causa y las consecuencias de aquellas posibles desviaciones mentales desde su aparición en aquellas personas que la rodean. Entre las características que definen al *médico moral* descrito por Moritz se encuentra la que busca el equilibrio perdido entre las diferentes capacidades mentales, la que intenta esconder las malas ideas y hacer florecer las propias de la condición humana y aquella característica que establece una relación necesaria entre todas las ideas que forman el sistema mental y conformar así una persona sana y libre. Podría pensarse que tal capacidad es consecuencia de aquel arte sublime considerado ya por Sócrates como bálsamo para el fatal destino humano, sin embargo, también puede ser consecuencia de aquella virtud humana y pura que se esconde en el corazón con la única y última necesidad de ayudar al prójimo, “[...] um das in Unordnung gebrachte Nervensystem wieder zu beruhigen”<sup>175</sup>.

### **III.5. *Iphigenie* o la templanza de las emociones**

Llegado este punto se hace necesaria la definición psicológica de la preeminente protagonista de la obra, aquélla que con su virtuoso actuar dibuja una humanidad tan digna de ser ejemplo para todos aquellos que entran en su radio de influencia. Sería como aquella sensación que advierte todo lector de la novela *Carlota en Weimar* de Thomas Mann, en tanto que Goethe aparece como un gran astro iluminador alrededor del cual van girando una serie de figurantes que se sienten atraídos por su arte, por su forma de entender la vida, relacionada intrínsecamente con su visión artística, por su aplastante e incluso a veces tiránica personalidad, por su digna humanidad, “[...] an einem großen

---

<sup>175</sup> Ibídem, VII. Band, pág. 148.

---

Mann das Menschliche wahrzunehmen [...]”<sup>176</sup>, que les hace sentir en su fuero interno la influyente y fuerte grandeza de la que han sido dignos de ser partícipes.

El aforismo griego que encabeza el título de la revista sobre psicología de Moritz, cuya autoría es atribuida a diferentes sabios griegos antiguos, ‘*conócete a ti mismo*’, contracción de ‘*¡Oh! Hombre, conócete a ti mismo, y conocerás el Universo y a los Dioses*’, fue inscrito en el pronaos del templo de Apolo en Delfos y se referiría al ideal de comprender la conducta humana, tanto moral como de pensamiento, puesto que se consideraba que comprenderse a uno mismo era comprender a los demás y viceversa, debido a que todo ser humano pertenece a la misma naturaleza. Dicho conocimiento humano y la necesidad de hacerlo conocer a los demás ya lo advierte *Iphigenie* en uno de sus diálogos con *Thoas* cuando le apela, “Nicht Worte sind es, die nur blenden sollen; / Ich habe dir mein tiefstes Herz entdeckt”<sup>177</sup>. Tal aforismo desemboca en la primera cuestión relevante que surgiría en la descripción de *Iphigenie* en su posibilidad de realidad o de idealidad, es decir, su manifestación podría ser cuestionada como un ente real o como uno de ideal. De esta premisa anterior se desprende otra de vital importancia, en el sentido de que si el conocimiento que posee *Iphigenie* de la condición humana es concebido *a priori* o, por el contrario, es el resultado de un estudio exhaustivo y práctico extraído de la misma experiencia humana. Por lo tanto, aparecen pues dos importantes consideraciones en este estudio particular a tener en cuenta: por un lado, si *Iphigenie* es una manifestación ideal de aquella moral que representa y, por el otro, si tal constructo es concebido de forma práctica o está ya preestablecido. Podría considerarse que si es un ente ideal, por su simple existencia, su validez sería, por lo tanto, intuitiva *a priori*, con lo que las posibilidades de análisis

---

<sup>176</sup> Mann, Th., *Lotte in Weimar*, Fischer Bücherei, Frankfurt a. M., 1967, pág. 51. “[...] advertir lo humano en un hombre grande [...]”, *Carlota en Weimar*, Trad. de Francisco Ayala, Edhasa, Barcelona, 2006, pág. 81.

<sup>177</sup> Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 567. “No son estas palabras destinadas a engatusar; del corazón te descubrí los hondos entresijos”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 750.

---

quedarían resueltas de forma decisiva. Sin embargo, la importancia de la sensibilidad en el mundo goethiano revelaría algunos matices en la anterior afirmación.

En el punto anterior ya se ha estudiado la consideración que le merecía a Kant la psicología, válida, sin duda, como divulgadora moral posterior al estudio analítico-filosófico. No obstante Kant ya advirtió entonces, si bien remitiéndose a la ética, que uno de los problemas que acechan en la actualidad a la evolución humana es que no todo estudio empírico puede devenir ciencia por la simple definición práctica de unos fenómenos que son percibidos por los sentidos, extrapolándolos luego a valores o leyes supremos que regirán tal o cual ciencia de nuevo cuño. Tal advertencia era la respuesta a la corriente de la época, según la cual todo estudio empírico, que no analítico, pretendía llegar a la denominación de ciencia para alcanzar así la legitimidad que pudiera faltarle. Por lo tanto, Kant, como representante del idealismo alemán, no podía permitir que aquello que era percibido por los sentidos pudiera modelar una ética que debiere regir la conducta humana según unos principios establecidos *a priori*.

En tal sentido, cabría destacar la diferenciación entre ciencias empíricas y/o prácticas, en las que se englobaría la psicología, y las ciencias analíticas. Es en esta clasificación donde la psicología encontraría su acomodo para definir aquello que le es afín a su propósito, no teorizar sobre la conducta humana sino describirla en su observación, estableciendo así las bases que la determinan, remitiendo así a su conexión indisoluble con la ética y sus principios morales, y descifrar también aquello que sería considerado como anormal en el proceder humano. Es en tal sentido que la psicología también vierte sus pretensiones científicas en la revista de Moritz, cuando se indica que “je geringer die Anzahl der Prinzipien sind; je genauer die darinn gegründete Wahrheiten, sowohl mit diesen Prinzipien als unter einander verbunden sind, um desto mehr nähert sich die Erfahrungsseelenkunde der vollständigen Form einer Wissenschaft”<sup>178</sup>. Por

---

<sup>178</sup> Moritz, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, IX. Band, Nördlingen, 1986, pág. 201.

---

lo tanto, la psicología ya ha encontrado la base en la que adecuar su planteamiento científico y dar la validez necesaria a sus disquisiciones, para así legitimar aquello que es objeto de estudio, la conducta humana. Sin embargo, en la misma revista también se ponen de manifiesto las propias limitaciones y el fin mismo de la propia psicología, “ein Magazin zur Erfahrungsseelenkunde soll ja nicht unmittelbar Moral lehren, und eben so wenig unmittelbar dem Aberglauben entgegen arbeiten. – Dies ist sein Zweck nicht, sondern nur eine sichere Folge, sobald man der Wahrheit *um ihrer selbst willen* näher zu kommen sucht. –”<sup>179</sup>. En efecto, es a través de la voluntad propia, raciocinio mediante, con la que *Iphigenie* hará hacer conscientes al resto de su moralidad.

Es según los anteriores planteamientos que se intentará definir a la sacerdotisa de Diana como la representación en sí misma de aquella moral que simboliza, pero a su vez aquellos principios en que se basa dicha moral serán intuitos de forma práctica a través de la experiencia de la propia condición humana. Dicho de otro modo, se planteará la posibilidad de una moral práctica que basaría sus principios en las premisas del estudio psicológico.

### **III.5.a. *Iphigenie* como representación en sí de la moral**

Según el acercamiento planteado en relación a *Iphigenie* y la ética de Kant, la *verdad* conformaba un aspecto esencial en la configuración de la heroína, puesto que es solo en ella donde el ser humano puede encontrar su *libertad*, “O weh der Lüge! Sie befreiet nicht, / Wie jedes andre wahrgesprochne Wort, / Die Brust; sie macht uns nicht getrost, sie ängstet / Den der sie heimlich schmiedet, und sie kehrt, / Ein losgedruckter Pfeil von einem Gotte / Gewendet und versagend, sich zurück / Und trifft den Schützen [...]”<sup>180</sup>. Es en este

---

<sup>179</sup> Ibídem, VII. Band, pág. 194.

<sup>180</sup> Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 596. “¡Ay de mí, que repugno la mentira! Con ella el pecho no se desahoga, como con la expresión veraz y franca; no nos presta consuelo, y, al contrario, al que en secreto fórjala, le aflige, y la pesada flecha, desviada por la mano de un dios, atrás se vuelve y en el

---

sentido por el que la psicología descrita en la revista de Moritz la toma como elemento indispensable para sus aproximaciones analíticas y definir así aquello que es su finalidad, la conducta humana, “die gefundene Wahrheit ist viel angenehmer, und das Vergnügen dabei von längerer Dauer, als die Erfüllung eines sinnlichen Wunsches”<sup>181</sup>. Lo importante en todo lo anterior es que tal verdad debe ser encontrada en el propio interior, buscada en las demás personas, cuestionada en las injusticias y alabada en su bondad, puesto que la razón no conduce a la falsa esperanza de la felicidad, antes al contrario, encamina al ser humano al dominio de la moralidad<sup>182</sup>, en la que ella misma es condición indispensable para toda perfección, es decir, “die Wahrheit sollte uns ihrer Natur nach lieber, als alles andre seyn, weil sie der Grund aller moralischen Vollkommenheit ist [...]”<sup>183</sup>.

Es pues de esta manera como se establece psicológicamente la base para todo principio de la moralidad, el cual debe tomar como sustentos supremos la voluntad humana y la perfección, pues será de esta manera como toda acción podrá ser considerada moralmente aceptable, “[...] die Principien aller Moralität allein aus der Natur des menschlichen Willens und ihrer Übereinstimmung mit dem ewigen Gesetzen der Vollkommenheit, ohne Rücksicht auf unsichtbare Wesen außer uns zu nehmen, reducirt, und daraus abgeleitet würden”<sup>184</sup>. Es aquí donde las *eternas leyes de la perfección* podrían remitir a aquellas representaciones virtuosas de los dioses olímpicos o aquellos principios morales naturales que todo ser humano contiene por su propia

---

propio saetero blanco hace”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 763.

<sup>181</sup> Moritz, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, VII. Band, Nördlingen, 1986, pág. 176.

<sup>182</sup> Se hace evidente aquí la capacidad de decisión de la voluntad humana, puesto que “die menschliche Seele besitzt einen gewissen Starrsinn, um ihre Endzwecke zu erreichen, und wir können bei aller Gutmüthigkeit des Temperaments oft boshaft werden, um einen gewissen Endzweck zu erreichen”. Por otro lado, se hace también patente la relación existente o la lectura psicológica de la ética kantiana en la que se basa la praxis psicológica presentada en la revista, puesto que el actuar por alguna inclinación o finalidad puede, según Kant, quebrantar la buena voluntad. (Moritz, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, V. Band, Nördlingen, 1986, pág. 189).

<sup>183</sup> Moritz, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, VII. Band, Nördlingen, 1986, pág. 178.

<sup>184</sup> *Ibidem*, VII. Band, pág. 185.

---

condición. Con todo ello *Iphigenie* hace suyo el aforismo griego inscrito en el templo de Apolo en Delfos y eleva su voluntad a la idea de Dios, para dar así a sus acciones toda la pureza y legitimidad necesarias. Sin embargo, la idea de Dios no es entendida aquí como posible influencia en las acciones humanas, antes al contrario, es concebida como la pura representación de la propia voluntad humana y, por consiguiente, evita que cualquier otro motivo pudiere afectar a las propias acciones, es decir, “jemehr wir uns mit ihm (Gott) vereinigen, desto mehr werden wir uns selbst kennen lernen”<sup>185</sup>.

Es en esta verdadera perfección como persona en la que se puede encontrar el ideal de la conducta humana, la representación de aquella misma moral en la que se puede ver modelada *Iphigenie*, puesto que su perfección en la verdad legitima la voluntad de sus acciones. Dicho de otro modo, “die Empfindungen für Wahrheit erfolgen mechanisch nach einem unterliegenden gemeiniglich dunklen Begriffe dessen, was wir für wahr halten, sobald wir die Empfindung zergliedern”<sup>186</sup>. Por lo tanto, el principio, “[...] ist der innerliche Grund eines Dinges, die Quelle seines möglichen Daseyns [...]”<sup>187</sup>, por el cual *Iphigenie* está constituida será la verdad y la causa (*Ursache*), “[...] der äusserliche Grund desselben, die Quelle seines wirklichen gegenwärtigen Daseyns [...]”<sup>188</sup>, que promueve sus acciones será la perfección en su conducta moral. Es así como queda finalmente constituida la voluntad de *Iphigenie* para elevarse como representación ideal de aquella moralidad que personifica, aquella encumbrada durante la Ilustración como libertaria de las represiones externas y coercitivas contra la voluntad individual.

Para que tal idealidad sea efectiva tiene que ser, sin duda, percibida por el resto para que su transcendencia pueda actuar conforme ha sido creada. Para tal efecto se hace imprescindible la definición de dos conceptos vitales también en la psicología de Moritz, a saber: conciencia (*Seele*) y facultad (*Gemüt*), ambas

---

<sup>185</sup> Ibídem, VIII. Band, pág. 138.

<sup>186</sup> Ibídem, VII. Band, pág. 177.

<sup>187</sup> Ibídem, X. Band, pág. 136.

<sup>188</sup> Ibídem.



---

ineludibles para la percepción individual de aquello que representa *Iphigenie*. La conciencia sería “[...] das Subjekt aller Vorstellungen, oder inneren Wahrnehmungen [...]”<sup>189</sup> y facultad “[...] ist die Seele bloß als Subjekt der Vorstellungen, oder dasjenige, das mit den Vorstellungen in einem erkennbaren Verhältnisse steht, gedacht”<sup>190</sup>. Por lo tanto, según lo definido anteriormente toda percepción que se efectúe conscientemente debe tener su correspondencia real para poder ser pensada como experiencia, es decir, la *sustancialidad de la conciencia* solo puede ser pensada como experiencia en tanto que tiene una correspondencia real de aquello representado. Dicho de otro modo, *Orest* no encuentra una correspondencia real a aquello que le acontece en su conciencia en relación a las Erinias y de ahí surgiría una plausible causa de su desquicio psicológico.

Siguiendo un paso más adelante, una idea no puede ser considerada como un cambio en las facultades cognitivas, sino como la posibilidad de tomar conciencia de que un *sujeto representado* tiene su correlación con un *objeto prefigurado*, con lo que tal prefiguración debiere contener ya una idea *a priori*, de tal manera que la una indisolublemente con aquella *idea absoluta e interna* de la conciencia a la que hace referencia. Es decir, “alle neue Begriffe und Empfindungen, welche wir bekommen und in uns wahrnehmen, gründen sich natürlicherweise auf Selbstbeobachtung, Selbstdenken [...]”<sup>191</sup>. Así la facultad imaginativa es capaz de establecer relaciones coexistentes entre diferentes ideas y sus correspondientes imágenes ya prefiguradas. Ella misma, *Iphigenie*, es consciente de esta necesaria correlación ante la posibilidad de engañar a aquél que hasta entonces ha sido su anfitrión, puesto que el engaño iría en contra de aquello que representa, “Die Sorge nenn’ ich edel, die mich warnt, / Den König, der mein zweiter Vater ward, / Nicht tückisch zu betrügen, zu berauben”<sup>192</sup>. Por lo tanto, se ha llegado en este punto a la idealidad que

---

<sup>189</sup> *Ibidem*, IX. Band, pág. 203.

<sup>190</sup> *Ibidem*.

<sup>191</sup> *Ibidem*, V. Band, pág. 101.

<sup>192</sup> Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 603. “Noble estimo el temor que me previene no engañar ni robar a ese monarca,

---

representa *Iphigenie*, en el sentido de que el resto de personajes son capaces de intuir aquella idea que representa, puesto que la idea de moralidad que la griega encarna es relacionada con aquella concebida *a priori* o natural y que se refiere también a la moralidad inherente a la condición humana, es decir, “wenn die Wahrnehmung der Objecte in Zeit und Raum, nach einer Regel, als zugleich existirend oder auf einander folgend, sinnlich wiederholt wird, so wird bei der Wahrnehmung des einen die Wahrnehmung des andern nach einer Regel a priori bestimmt”<sup>193</sup>.

### **III.5.b. La experiencia psicológica como base empírica de la moral**

“Die Erfahrung muß nur bestätigen, und die Vernunft finden: die Erfahrung aber nicht finden, und die Vernunft bloß bestätigen”<sup>194</sup>

A pesar de toda esta idealización filosófica que representa *Iphigenie*, la revista de Moritz revela también la incongruencia que puede llevar tal elevación moral, puesto que en el análisis psicológico juega un papel muy importante la fisiología<sup>195</sup>, ya que la “[...] Gesetz der Verbindung zwischen Seele und Körper [...]”<sup>196</sup> es de vital importancia en el momento de aclarar ciertos procesos psicológicos, debido sobre todo a la imposibilidad de separar de forma independiente la parte corpórea y la parte inmaterial de todo ser humano, ya que ambos se condicionan mutuamente. Se hace evidente aquí aquella separación entre ciencias empíricas y ciencias analíticas, puesto que al examinar la conducta de un ser humano se concibe insostenible la división de

---

que para mí fué un padre”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 767.

<sup>193</sup> Moritz, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, IX. Band, Nördlingen, 1986, pág. 211.

<sup>194</sup> Ibídem, X. Band, pág. 106.

<sup>195</sup> Según el *Diccionario ideológico de la lengua española* de Julio Casares, la fisiología es la ciencia que estudia las funciones de los seres orgánicos y los fenómenos de la vida.

<sup>196</sup> Moritz, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, IX. Band, Nördlingen, 1986, pág. 215.

---

las partes que lo constituyen y las interconexiones que se establecen entre éstas, pues si bien es la razón la que diferencia al ser humano del resto de seres vivos, es evidente que este intelecto forma parte de un cuerpo orgánico del que depende y con el que hay unas relaciones imposibles de fraccionar para su estudio particular.

Tal interdependencia de las dos partes que conforman el ser humano y la imposibilidad de su existencia autónoma se pone también de manifiesto en la revista, “der Leib hat Sinnen und die Seele –die man auch Intelligenz nennen kann– hat eine Vorstellungskraft, Verstand, Vernunft, freien Willen etc. die Sinne recipieren und die Intelligenz denkt. Beide haben also verschiedene Funktionen: Allein, die Intelligenz kann ohne Sinne nichts schauen und empfinden, und die Sinne können ohne Intelligenz nichts erkennen und denken”<sup>197</sup>. Por lo tanto, se hace indispensable descifrar cómo es posible el salto de la sensibilidad a la razón de forma que la moralidad se haga patente. Para tal fin, es indispensable la diferenciación que de costumbre se ha realizado entre el instinto animal, “[...] aus den Gefühlen entsprungenen Neigungen [...]”<sup>198</sup>, y el raciocinio humano, “[...] beruhet seine moralische Vollkommenheit auf den formalen Vernunftgesetz und dem freiem Willen [...]”<sup>199</sup>. Mientras que el primero, tal y como se ha definido, solo está dirigido a la satisfacción plena de los sentidos, el segundo está caracterizado por la *arbitrariedad*, en el sentido de que todo aquello percibido o ideado por la *libertad del entendimiento* y a través de la propia *capacidad de abstracción*, es competente para transformar todo aquello apreciado en algo ideal, es decir, como en algo no percibido por los sentidos sino como resultado de su propio intelecto. Es de esta virtud del intelecto de la que *Iphigenie* se ayudará para hacerles presentes al resto su moralidad innata, pues sus acciones, percibidas sensorialmente y representadas en la psique de los demás, serán la base de su capacidad de abstracción, puesto que es a través de la experiencia empírica psicológica que el pensamiento va moldeándose, formándose y

---

<sup>197</sup> Ibídem, VIII. Band, pág. 113.

<sup>198</sup> Ibídem, IX. Band, pág. 73.

<sup>199</sup> Ibídem, IX. Band, pág. 72.

---

desarrollándose, para más tarde y a través de estas ideas sentidas, ver como el contenido moral de las mismas van apaciguando el lenguaje, la imaginación y el actuar. Es decir, “die menschliche Vollkommenheit und folglich auch Glückseeligkeit, besteht in einer gleichmäßigen Ausübung aller Seelekräfte zugleich. Der Verstand (praktische) ist ihm zufolge das den Willen bestimmende Resultat, welches aus Zusammennehmung und Vergleichung aller möglichen Gefühle entspringt”<sup>200</sup>.

Para que su obra sea efectiva aquello a lo que *Iphigenie* haga referencia debe ser claro y cercano, es decir, la humanidad debe ser fin y causa de toda su moralidad, puesto que “nur ein solches System, wo von einem Rücksicht auf das andere genommen, und mit dem andern verbunden untersucht wird, kann eine deutliche und gründliche Seelenlehre, kann unverfälschte Menschen- und Seelenkenntniß erzeugen, und richtige Imputationsregeln abgeben”<sup>201</sup>. Aparece aquí otro concepto de vital importancia para la educación moral, las reglas de imputación, aquellas que son prescriptivas en la capacidad de atribuir a otro una acción que previamente se ha supuesto como correcta. Para que tales reglas sean de general aceptación han de remitir exclusivamente a aquello realmente importante, la salvaguarda y respeto de toda la comunidad humana, pues es esta fuente de armonía de todo ser viviente racional la causa de su establecimiento. En otras palabras, “die praktische Vernunft (im Kantischen Sinne) hält den Menschen ein allgemeines Prinzip (die Vernunftform) vor; wodurch nicht nur ein jeder für sich, sondern auch mit allen andern, in ein vollständiges System gebracht werden kann”<sup>202</sup>. Por lo tanto, esta moralidad conduce a una *necesidad regulada*, la libertad de acción, que aparece como respuesta a la propia forma de la razón humana.

Para llegar a tal grado de conciencia de la propia existencia de la misma moralidad se hacen inevitables dos aspectos interesantes: el grado de

---

<sup>200</sup> Ibídem.

<sup>201</sup> Ibídem, VII. Band, pág. 166.

<sup>202</sup> Ibídem, IX. Band, pág., 269.

---

comparación que tiene la capacidad cognitiva y el grado intelectual propio de cada persona como valor necesario para dar rapidez y efectividad a la comparación intelectual. Mientras que el primer aspecto favorece el acomodo de cambios en la propia existencia para tomar conciencia de ella misma, puesto que “die menschliche Seele denkt, wenn sie *vergleicht*. Durch das Gefühl, daß sie dieses *kann*; daß sie in sich selbst Veränderungen hervorzubringen *vermag*, kommt sie zum Bewußtseyn ihrer Existenz, und weil jenes Gefühl von dem *Standpuncte* abhängt, aus welchem sie die Welt betrachtet, - ihrer *individuellen Existenz*”<sup>203</sup>; el segundo favorece la discriminación de todo aquello que no es acorde a la moralidad humana. Es por consiguiente razonable que la evolución de cada personaje en el camino hacia su moralidad, en referencia a estas dos cuestiones, sea diferente en cada caso, puesto que ni cada uno de ellos se encuentra en las mismas condiciones en referencia a la capacidad de comparar las diferentes ideas que le acometen diariamente, debido sobre todo a su propia evolución como persona, ya que cada uno de ellos ha tenido diferentes posibilidades, y la falta o merma de tal capacidad comparativa no es tampoco igual a todos ellos, puesto que esta segunda depende del uso que se haya hecho de la primera. Dicho de otro modo, el estudio de la conciencia humana demuestra que la experiencia es de vital importancia en el cambio o análisis de las propias ideas, por lo que aquél que no haya estado habituado a ello le supondrá un esfuerzo superior en comparación a aquél que ha hecho un uso habitual de su raciocinio como arma contra influencias externas a su propia voluntad. Por lo tanto, *Iphigenie* debería activar estos procesos en sus semejantes, puesto que “eine wohlgeordnete Vernunft entdeckt immer, was das beste sey [...]”<sup>204</sup>.

Sin duda tales aspectos hacen referencia al grado de conciencia que cada ser humano tiene de sí mismo, es decir, este conocimiento personal es indispensable para la evolución moral, pues es a partir del autoconocimiento, de la capacidad de razonar sobre cada aspecto sensorial e intelectual que

---

<sup>203</sup> Ibídem, V. Band, pág., 142.

<sup>204</sup> Ibídem, VII. Band, pág., 277.

---

sacude la mente en el proceso de elección diario, del poder de selección y discriminación del raciocinio, entre otros aspectos, que se es consciente de la propia existencia, tal y como indica el autor de *Anton Reiser* en su revista psicológica en referencia al personaje de su *Bildungsroman*, “und dies waren die glücklichsten Momente seines Lebens, wo sein eigenes Daseyn erst anfang ihn zu interessiren, weil er es in einem gewissen Zusammenhange, und nicht einzeln und zerstückt, betrachtete”<sup>205</sup>. Dicho de otro modo, cuando se es autoconsciente de la propia existencia, se es, por lo tanto, consciente de la humanidad de la que se forma parte y, por lo tanto, dicha auto-gestionada pertenencia es la idea imprescindible para ser a la vez consciente de la moralidad que la comunidad humana se ha dado por libre voluntad a sí misma. Toda acción a emprender debe tener un objeto y causa, la cual debe remitir indiscutiblemente a aquella idea que la propicia, el respeto de la humanidad, para ser a su vez consecuente con aquella moralidad que aquélla prescribe, “[...] alles hat seine Ursache, auf die Vorstellung einer absoluten ersten Ursache geleitet”<sup>206</sup>. Tal motivación procesual ya es indicada por *Iphigenie* en su diálogo con *Arkas* al inicio de la misma obra, “Ein unnütz Leben ist ein früher Tod”<sup>207</sup>.

### **III.5.c. El arte como moldeador de los sentidos**

No hay que olvidar, en este punto decisivo del estudio de *Iphigenie auf Tauris*, que tal proceso se lleva a cabo a través de una obra de arte, por lo que aquello que se produce en el seno de los protagonistas de la misma obra, debe tener también su correspondencia ineludible en aquel que la contempla como espectador o la lee en la tranquilidad de su recogimiento individual y personal, puesto que “alle fernere Nachdenken über die Natur unsers Wesens, müßte mit

---

<sup>205</sup> Ibídem, VIII. Band, pág., 69.

<sup>206</sup> Ibídem, X. Band, pág., 141.

<sup>207</sup> Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 558. “No; que un vivir sin objeto es muerte anticipada”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 745.

---

der Poesie und den schönen Künsten auf immer verbannt seyn”<sup>208</sup>. Es decir, aquello acontecido en el seno de la propia obra, aquello que ha promulgado el fin de la misma, debería repercutir psicológicamente en el receptor de la obra en sí, la totalidad de la humanidad, para que su creación tenga su final consecuencia, ya que aquello acontecido dramáticamente en la obra también debiere despertar en el espectador, real y sensorialmente, aquello que resurge en los propios personajes del drama, la moralidad adscrita a la comunidad humana.

Desde la antigüedad clásica y anteriormente ya en otros pueblos se manifiesta la afición por el teatro por parte del ser humano, puesto que ya desde las primeras teorías dramáticas se le reconoce su valor como moldeador psicológico o moral<sup>209</sup>. Esto es debido a que el constructo teatral, el engaño dramático, la artificiosidad artística, el poder de las pasiones humanas representadas, la gesticulación, el arte de la declamación, la superación de conflictos, entre otros aspectos, son más efectivos psicológica y sensitivamente incluso más que la propia realidad, “die (Täuschung) im Schauspiel vorgestellten, in einem kurzen Zeitraum zusammengedrängten, mit dem lebhaftesten Farben geschilderten Auftritte des menschlichen Lebens reissen die Einbildungskraft mit sich fort”<sup>210</sup>.

Para tal finalidad todo aquello representado o construido artísticamente debe serlo de tal forma que se evoque a los sentidos de modo que se realce aquello grande, bello y bueno que constituye la razón humana, “das sind Sinnlichkeitsformen der absoluten *objektiven* Größe in uns, denn sie ist uns ja nicht subjektiv eigen, vor allem Raum und Zeitlauf. Die absolut objective Größe, Schönheit, denkbare Allvollkommenheit ist auch absolut bezielbar zu

---

<sup>208</sup> Moritz, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, VII. Band, Nördlingen, 1986, pág. 198.

<sup>209</sup> No cabe olvidar aquí el uso que puede hacerse del mismo como arma propagandística, ya sea para fines políticos o religiosos, tan frecuente en la historia humana, con lo que el arte pierde ya su total valor al adscribirse a un fin o servicio que no sea el arte en sí mismo.

<sup>210</sup> Moritz, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, VI. Band, Nördlingen, 1986, pág. 107.

---

vollkommnem, festem Beruhen und Vergnügen darin durch reine Beobachtung, Befolgung derselben, also selbständig höchstes Recht, Licht und Gut, oder Leben, Licht und Geist in Grund, Mittel und Zweck”<sup>211</sup>. De esta manera, se establecen unas imágenes ideales que pueden ser la causa de unas acciones humanas infinitas en consonancia con aquéllas, con las que la humanidad establece el reino de la moralidad en el que la causa y el fin de todo es exclusivamente ella misma.

Finalmente, *Iphigenie* debiere construir su personalidad, o mejor dicho, debiere estar constituida de tal forma que su existencia estuviera cimentada lo más alejada posible de los excesos, de las contradicciones, de las ideas opuestas, entre otros, para instituirse en aquel *punto medio* que define desde antaño a la virtud, “die Tugend, sagten die Alten, oder wie sie wohl eigentlich wollten verstanden seyn, das Volkommene liegt in Mitte, oder: Wo Du etwas schönes Gutes oder Wahres entdeckst, da ist nothwendig jede Abweichung hinüber und herüber, das Gegentheil davon. Nun wird alles, was schön und erfreulich ist, durch Ähnlichkeit stoßen, da öffnet sich unser Herz und unser ganzes Wesen durchhebt ein angenehmes Gefühl”<sup>212</sup>.

Por todo lo anterior podría concluirse definitivamente con dos aspectos importantes en el análisis llevado a cabo hasta el momento de la obra en cuestión. Por un lado, *Iphigenie* estaría configurada artísticamente de tal forma que su voluntad, su capacidad de acción, remitiera directamente a aquellos principios naturales de la voluntad kantiana, en la que la verdad y la perfección en la conducta moral son la base para su existencia, y, por consiguiente, puede ser considerada como ideal en tanto que despierta en los demás aquella moralidad innata en todo ser humano, puesto que sus acciones, como verdaderas y perfectas en sí mismas, hacen estimular, la moralidad, a sus congéneres. Dicho de otro modo, puesto que tales acciones son concebidas como ideales por su propia naturaleza constitutiva, su representación en el resto

---

<sup>211</sup> Ibídem, IX. Band, pág., 263.

<sup>212</sup> Ibídem, X. Band, pág., 181.



---

hace conmover aquello natural en ellos. Y por el otro lado, sería la experiencia psicológica la que le da validez para constituirse como tal, puesto que es través del poder de abstracción del intelecto humano, de aquello percibido sensorialmente, que se hace patente dicha moralidad innata.

Se dibuja con todo lo antedicho un nuevo escenario en el análisis de la obra de Goethe en el que Johann Joachim Wickelmann tendrá un papel preponderante, ya que tal pretensión artística, tal intención civilizadora, debiere apoyarse en una concepción estética en la que la belleza remitiera de modo indiscutible a lo bello de todo ser humano, en tanto que aquello bello de la humanidad invoca a su propia divinidad, que no es otra que su *proporcionada* naturaleza como ser humano.

---

## **IV. Hacia lo bello de la humanidad**

“[...] sich selbst auszubilden und zur Bildung anderer beizutragen gedachte”<sup>213</sup>

La *Weimarer Klassik* se desarrolló en una época en la que el artificio y la galantería dominaban a un arte que florecía embelesado con su propia belleza. Un arte dichoso de sí mismo que imitaba a los mismos materiales naturales para llegar a edificar iglesias, conventos o palacios, tan típicos de la Europa Central, en los que aquellas representaciones pictóricas, allí escenificadas, evocaban la tragicomedia de la propia vida. Un rococó tan refinado en el que los sentidos se elevaban en un suspiro casi imperceptible hasta las alturas de lo divino en una lejana selva de exóticos colores. Un arte tan ufano de sí mismo que aquella música tan delicada de la época podía servir de fondo superfluo a los debates enconados y a las conversaciones más triviales de la ilustrada corte. Las representaciones de aquellas óperas-ballet, tan típicas de *Versailles* y de toda corte con aspiraciones a serlo, ensalzaban las virtudes humanas con una dulzura casi insignificante y describían las vicisitudes humanas con un dramatismo casi agónico, con lo que todo ello parecía tan ligero como los movimientos depurados y naturales de cualquier danzante. La apariencia y la realidad eran prácticamente la misma identidad inteligible y la vida misma, el arte mismo, eran la idealización de aquello a lo que se aspiraba, la eterna representación dramática de la propia vida humana. En medio de esta mascarada difuminada y evanescente empezó su andadura lo que sería el gran siglo alemán.

“Wie T. S. Elliot uns deutlich gezeigt hat, existieren in jeder beliebigen nationalen Kultur gegenwärtig verschiedene Ebene der Kultur nebeneinander, ebenso wie große regionale Unterschiede, und dieses ist wünschenswert, obgleich auch ein bestimmter Grad von Zusammenhang wünschenswert ist. Fortschritt in der Kultur, sagt Eliot, erzeugt

---

<sup>213</sup> Goethe, J. W., *Dichtung und Wahrheit*, Christian Wegner Verlag, Band 9, Hamburg, 1964, pág. 241. “[...] formarse a sí mismo y contribuir a la formación de los demás”, *Poesía y Verdad*, Trad. de Rosa Sala, Alba Editorial, Barcelona, 1999, pág. 251.

---

spezialisiere Kulturgruppen, die der ganze Gesellschaft zum Vorteil gereichen, obwohl sie auch eine gewisse Gefährdung bedeuten”<sup>214</sup>

Como ya se ha indicado con anterioridad, la corte de Weimar pertenecía a aquella Alemania fragmentada en pequeños reinos ilustrado-absolutistas en los que el mecenazgo artístico se perpetuaba, mientras que en otros países europeos, como en Inglaterra, el avance técnico y con él el industrial iban ganando importancia en cierto detrimento de las artes. Estas mismas cortes alemanas, también muy influenciadas por un estilo muy afrancesado, eran a su vez conscientes de la necesidad de generar un arte propio que, en cierto sentido, las pudiera diferenciar de aquéllas que les eran limítrofes. La versada en música y literatura duquesa Anna Amalia asumió un papel tan ilustrado y reunió a su alrededor a un nutrido grupo de artistas para que su corte resurgiera con esplendor, pues consideraba que a través de las artes, esencialmente, se podía ir configurando un acervo cultural propio que fuese permitiendo diferenciar la cultura propia y dándole a su vez la categoría que se estimaba que ésta debía poseer.

En 1772 la duquesa Anna Amalia nombró a Wieland como mentor de su hijo y sucesor Karl August que por aquel entonces contaba con quince años de edad. Como bien indica Bruford en su libro este nombramiento tuvo unas inconscientes consecuencias que determinarían la *Weimarer Klassik* de forma decisiva. El poeta de origen burgués generó un movimiento hasta el momento desconocido en el que diferentes estamentos sociales, una corte exquisitamente refinada y una pujante sociedad burguesa en pleno florecimiento y con la intención de tomar el relevo en el poder, tan diferenciados en la Alemania de entonces, entraron en contacto<sup>215</sup>.

---

<sup>214</sup> Bruford, W. H., *Kultur und Gesellschaft im klassischen Weimar 1775-1806*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1966, pág. 15.

<sup>215</sup> Se recuerda aquí de nuevo la idea ya apuntada con anterioridad sobre el carácter de *Iphigenie*, según la cual la protagonista podría ejercer su efecto basculante entre ambas clases sociales y actuar de catalizadora de los procesos/cambios que se darían en la sociedad.

---

Muy influenciado por la cultura clásica y griega, Wieland daba extrema importancia a la educación, más aun para aquél que en su madurez debiere gobernar un Estado. Este aspecto puede ya observarse en la filosofía política de Platón al establecer, entre otras cuestiones, que una de las tres partes que debían formar la sociedad, junto a los artesanos o labradores y a los guardianes, eran los gobernantes o filósofos, entendidos éstos como aquellas personas inteligentes, templadas y racionales, personas apropiadas para tomar decisiones en beneficio de toda la comunidad. Por lo tanto, las pretensiones de Wieland para con el vástago de la Duquesa irían a crear el clima idóneo y el sustrato cultural adecuado para un mejor discernimiento del futuro gobernante. Según su ideario, *una virtud bien entendida se vanagloria en sí misma y un sentido apropiado de la justicia es reflejo del derecho natural*. Del mismo modo y como herencia de aquel pensar ilustrado proveniente de tierras inglesas e introducidas en Alemania por el fiel seguidor de éstas, Samuel Freiherr von Pufendorf, se consideraba en la época que “[...] der Mensch besitze einen eingeborenen sozialen Sinn (socialitas), der dahin wirke, die individuelle Selbstsucht zu beschränken. Dieser Sinn bildete in seinen Augen die psychologische Grundlage der Kultur, und er behauptete, es sei Teil der Pflicht der Menschen sich selbst gegenüber, ihn zu fördern, indem er bewußt den eigenen Geist und das eigenen Herz ausbildete; diesen Vorgang der Selbstvervollkommnung nannte er *cultura*, womit and dieser Stelle *Bildung* gemeint ist”<sup>216</sup>. He aquí una de las acepciones clásicas del concepto de cultura, aquélla que está estrechamente ligada a la formación personal del individuo y era precisamente a ésta a la que Wieland sentía especial predilección.

Sin embargo, su concepción de la cultura iba intrínsecamente ligada a lo bueno, a lo verdadero y a lo bello, conceptos que, de una forma u otra, entran de nuevo en contacto con las ideas platónicas. Tales premisas fueron consideradas como estudios imprescindibles para todo aquél que pretendiera *ser agradable y educado* y adquirir una aristocracia del gusto. Es decir, y en cierto modo ya

---

<sup>216</sup> Bruford, W. H., *Kultur und Gesellschaft im klassischen Weimar 1775-1806*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1966, pág. 32.

---

avanzando a Edmund Burke, se apunta a la posibilidad de una educación del gusto, por un lado, y, por el otro, el arte era entendido como medio de manifestación del sentimiento para producir placer. Éstas eran ideas muy ligadas a un momento, entre un Rococó muy afrancesado y una *Empfindsamkeit* muy exacerbada, en la que el genio creador no era aquella violenta agitación propia del *Sturm und Drang*, sino un talento para la composición armónica con capacidad de producir impresiones sentimentales únicas. Por ello, la intención o finalidad de Wieland como mentor de los hijos de la duquesa no era en ningún momento la de crear sabios, sino “[...] die Schüler für das Leben, das vor ihnen liegt, vorzubereiten, vor allem, in ihnen *moralisches Gefühl*, Geschmack und die notwendigen Fertigkeiten auszubilden, anstatt ihnen abstraktes Wissen zu vermitteln”<sup>217</sup> y, de la misma forma, llegar a una armonía entre lo animal y lo espiritual intentando en todo momento esconder aquello más bajo de la condición humana.

Desde su posición intentó dar extrema importancia a las artes escénicas y en especial al drama, pues si en el clasicismo griego éste último tenía una cierta intención política, Wieland quiso imprimirle, como tendencia predominante en la Europa ilustrada de la época, un carácter moral, el cual tenía como finalidad cuestionar los pensamientos y costumbres de un pueblo. Weimar se convirtió durante su época y posteriormente en el apogeo de la *Weimarer Klassik* en un faro cultural que iluminó en su momento culminante a toda la literatura y saber alemanes estableciendo el camino por el que seguiría una cultura que no pretendía ser únicamente nacional sino universal.

Revistas, diarios de moda, semanarios, sociedades literarias, culturales o teatrales y diversos cafés literarios celebrados en las casas más ilustres de los anfitriones más distinguidos favorecieron la formación de una sociedad cultivada en el arte e interesada en todas las facetas que éste pudiera abarcar. Un ejemplo significativo del bullicio cultural del momento fue *Der Teutsche Merkur*, publicada desde 1773 hasta 1789 y editada por Wieland. En la misma

---

<sup>217</sup> Ibídem, pág. 41.

---

se plasmó la intención formativa estético-filosófica de su editor para con su sociedad. En ella se publicaron artículos de los ámbitos más diversos: ciencias naturales, historia, crítica literaria y filosófica, conjuntamente con traducciones o publicaciones de aquellas obras literarias en boga para deleite de su público lector. Las colaboraciones en la misma contaban con nombres como el propio Wieland, Herder, Goethe o Schiller.

Otro modelo relevante fue *Die Horen* que apareció en 1795 y desde el principio contó con la estrecha colaboración de Schiller. Su intención era “[...] die Ideale deutscher Klassik und wahrer Humanität von den bedeutendsten Schriftstellern Deutschlands dem Publikum darlegen lassen”<sup>218</sup>. Con ello se pretendía ennoblecer el gusto y las costumbres de la sociedad y en poco tiempo Goethe entró a formar parte de su círculo de articulistas. En ella aparecieron obras tan definitivas de ambos artistas como *Römische Elegien* o *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* por parte del hijo de Frankfurt am Main, y *Das Ideal und das Leben, Über die ästhetische Erziehung des Menschen* o *Über naive und sentimentalische Dichtung* por parte del de Marbach am Neckar.

En el ámbito de las artes escénicas la sociedad *Weimarer Liebhabertheater* tuvo un papel importante en la promoción de las mismas tras la destrucción del teatro de la corte en 1774. Su repertorio contaba con obras de Voltaire, Lessing o Molière, entre otros dramaturgos escenificados en el momento. Por su lado, Goethe entró en la dirección del teatro de la corte tras su experiencia como director de la sociedad teatral. Con él los vicios actorales fueron erradicados en las *Regeln für Schauspieler* al establecer una nueva visión de la puesta en escena. La declamación se volvió más rítmica, la formación mímica y gestual eran pruebas indispensables para formar parte del reparto ideal, entre otros aspectos, estableciendo una forma de entender el teatro, el *Weimarer Schauspiel-Stil*, en la que todo formaba una unidad. La parte externa de la obra

---

<sup>218</sup> Barth, I. M., *Literarisches Weimar*, J. B. Metzlersche Verlagbuchhandlung, Stuttgart, 1971, pág. 92.

---

también estaba considerada teniendo en cuenta en todo momento la decoración, vestuario e iluminación, con lo que cualquier extremo de la obra debía estar perfectamente controlado para que el conjunto tuviere un resultado satisfactorio. Con todo ello Goethe pudo establecer el ideal clásico en el que y, recordando aquí la regla número 35 de sus *Regeln für Schauspieler*, “zunächst bedenke der Schauspieler, daß er nicht allein die Natur nachahmen, sondern sie auch idealisch vorstellen solle, und er also in seiner Darstellung das Wahre mit dem Schönen zu vereinigen habe”<sup>219</sup>.

En algunas de las definiciones que se apuntan en el estudio de Alfred Anger *Literarisches Rokoko*, el Rococó alemán podría diferenciarse, entre otros aspectos, del francés por su *aburguesamiento*. Esta adjetivación entraría en íntima relación con aquella que se apuntó con anterioridad, por lo que, en cierto modo, aquello que se produjo de forma no intencionada ya viene a condicionar un movimiento artístico. Es decir, *la liberación estética de la poesía del ámbito de la filosofía y de la moral ilustrada y la emancipación de la burguesía cultivada hacia una sociedad estética tuvo su culminación en dicha época, hecho que más adelante tendría su consecución en el periodo clásico con la separación final entre arte y vida*. Esta caracterización favoreció en Alemania la parcial consecución de dicha corriente artística hasta bien entrado el siglo XIX estableciendo puentes temáticos entre, por ejemplo, el Rococó y la *Weimarer Klassik*, -el *ideal de las gracias* establece un paralelismo significativo con la idea de la *alma bella*-, o el *Biedermeier*. Podría recordarse aquí también la simbiosis temático-filosófica del poema de Schiller *Die Götter Griechenlands* (1788) con el ideario de Wieland, pero el aspecto más interesante que se apunta en el libro de Anger es que “der Weg zur *Iphigenie* führt über Wielands *Alceste*, nicht über die Dramen der Stürmer und Dränger”<sup>220</sup>, es decir, si se considera que la forma clásica rechaza cualquier

---

<sup>219</sup> Goethe, J. W., *Regeln für Schauspieler*, Carl Hanser Verlag, Band 6.2, München, 1986, pág. 734.

<sup>220</sup> Anger, A., *Literarisches Rokoko*, J. B. Metzlersche Verlagbuchhandlung, Stuttgart, 1962, pág. 37.

---

atisbo de explosión expresiva, el Rococó se perpetúa sin duda en la *Weimarer Klassik* más que en el genio creador del *Sturm und Drang*.

Con el Rococó volvió a aparecer aquella mitología propia del Renacimiento, si bien revestida de una gracia, de una frivolidad, de una superficialidad y de un esplendor, entre otras notas, características todas ellas de un arte tan rico en la abundancia. No obstante, Wieland no dirigía su imitación de lo antiguo hacia la recreación de un patrón o ideal, sino que su intención era la de perseguir la naturalidad, la simplicidad, la pureza y la elegancia del arte clásico por excelencia. Los *Singspiele* o las obras con temas bucólico-pastoriles, los *Schäferspiele*, querían recrear un mundo casi ideal en el que la inocencia y la virtud eran las premisas indispensables para su objetivo final moralizante. Wieland conjuntaba en ellos las ideas platónicas con cierta ironía, característica también remarcable de dicho movimiento, con la que se pretendía establecer una tensión dramática entre lo moral y lo amoral, la inocencia y la culpa, entre otros aspectos, construyendo así un espejo en el que pudiere reflejarse la realidad.

Sin embargo, si bien fue Wieland el responsable de la vuelta a lo clásico en la temática literaria y en la estética, fue el teórico Johann Joachim Winckelmann quien dotó a tal retorno griego la verdad necesaria como transmisor de lo bello. Sin duda es remarcable aquí la importancia del arte griego, no exclusivamente como reflejo de un clasicismo que iba imperando en todas las vertientes artísticas, sino también como la manifestación en su belleza del ideal de lo humano, lo bello como necesario en dicho arte. Es en tal sentido como se pretenderá en lo sucesivo definir a cada personaje de la obra de Goethe en relación a las diferentes culturas y/o periodos artísticos que va definiendo Winckelmann en su *Geschichte der Kunst des Altertums*, entre otros, diferenciándolos en todo momento de la idealidad que representaría *Iphigenie* como evocación de aquella virtud griega. Para tal fin y exceptuando a la sacerdotisa de Diana, se ha separado en dos grupos diferenciados a los protagonistas de la obra dependiendo de su cultura originaria. Por un lado, se



---

analizaría a los escitas *Thoas* y *Arkas* como representantes de un arte aún *tosco* que no ha llegado a la perfección griega y, por el otro, a los griegos *Orest* y *Pylades* como manifestación de un arte que solo apela a la excitación de los sentidos. Dicho de otra manera y en palabras de Winckelmann, “lo forzado es lo contrario a la naturaleza, y lo violento, lo contrario a la civilización y al decoro”<sup>221</sup>. Efectivamente, por un lado, la exacerbada individualidad de *Pylades* y la afectada mentalidad de *Orest* irían en contra de la propia naturaleza de la condición humana, y, por el otro, la obtusa regencia de *Thoas* y la pasiva terquedad de *Arkas* serían contrarias a la hermandad humana. Finalmente, *Iphigenie* resurgiría como una escultura clásica en la que su belleza no interpela solo sensorialmente, sino que también *habla al entendimiento*. Se hace evidente aquí otra propiedad que va siguiéndose a lo largo de la obra de Winckelmann según la cual, la percepción de lo bello también es algo a ser aprehendido, es decir, a una educación del gusto capaz de enjuiciar lo bello en el arte y la literatura, en la que *Iphigenie* tendrá un papel indiscutible, pues lo bello en ella despierta el respeto y la reverencia que se debe a la entera humanidad.

#### **IV.1. Los escitas o la obcecada tosquedad**

Un gobierno lúcido, una sociedad civilizada, una humanidad educada y una hermandad basada en la libertad son todas ellas garantes de un desarrollo idóneo para el arte. Tal idea recorre toda la *Historia del arte de la Antigüedad* de Winckelmann y algún desequilibrio en las mismas sería el responsable de que el arte pudiera perfeccionarse o no y llegar a la idealidad que se le reclama. Se hace evidente en su estudio que en aquellos periodos históricos en los que la calma política ha sido predominante y la libertad ha sido hegemónica en la sociedad, el arte ha evolucionado fecundo en sus representaciones. Tal consideración se hace más plausible en el arte griego en particular, pues

---

<sup>221</sup> Winckelmann, J. J., *Historia del arte en la Antigüedad*, Trad. de Joaquín Chamorro Mielke, Ediciones Akal, Madrid, 2011, pág. 61.

---

cuando era Atenas la que ostentaba el poder libremente y las diferentes regiones griegas aceptaban tal dominio también por libre voluntad, fue entonces cuando el arte griego floreció con más esplendor<sup>222</sup>.

Sin embargo, es también un clima temperado el que favorece el desarrollo idóneo del género humano, aquel que beneficia su libre crecimiento sin las inclemencias de un ambiente gélido y el desasosiego de un calor sofocante. En dicho ambiente, en tal sensación de bienestar, con tal paz, el cuerpo humano se tonifica y se ennoblece en su libertad y todas sus capacidades mentales y físicas se desenvuelven con gracia. El artista es capaz de contemplar en la propia naturaleza la belleza que en ella misma se encierra y tal visualización favorece unas representaciones de la misma en un grado superior. Este grado superior vendría definido por la formación de unos conceptos universales de la belleza que “[...] von Bildern, bloß im Verstande entworfen, gemacht sind”<sup>223</sup>. Sin duda es este aspecto de vital importancia para la concepción de Winckelmann en el auge del arte griego y su posición realzada por encima del resto de expresiones artísticas que se habían dado hasta el momento. Los poetas griegos eran, por lo tanto, partícipes también de aquel esplendor de su sociedad y ello se plasmaba en su forma de pensar y en sus obras, en las que un tono medio apaciguaba a unos sentidos, también bien formados a través de unos ágiles y sensibles nervios, pintando imágenes sobre un tema concreto del que se contemplaba lo bello en el mismo.

---

<sup>222</sup> Se encontraría aquí una de las posibles contradicciones que presenta la estética de Winckelmann pues en el estudio del arte griego y en especial el de la belleza que representa se hace imposible en ocasiones discernir aquello real de aquello ideal que ha pervivido y se ha transmitido performativamente hacia el futuro a lo largo de la Historia del Arte. Sin embargo, tal conflicto resulta decisivo en el desarrollo del presente capítulo, ya que tal ideal clásico perpetuado en la historia dará las cualidades necesarias para la representación de *Iphigenie*. Dicha idealización se hace patente al final de la misma *Historia*, “[...] nosotros sólo nos hemos quedado con una sombra del objeto añorado, pero su pérdida no hace sino aumentar nuestro anhelo, y así contemplamos las copias de los grandes originales con un interés mayor del que habríamos mostrado de haber llegado a poseerlos”. (Winckelmann, J. J., *Historia del arte en la Antigüedad*, Trad. Joaquín Chamorro Mielke, Ediciones Akal, Madrid, 2011, pág. 194).

<sup>223</sup> Winckelmann, J. J., *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1986, pág. 3. “[...] han sido hechas a partir de imágenes creadas tan solo por el entendimiento”, *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, Trad. de Salvador Mas, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2007, pág. 79.

---

En el caso de los egipcios, que serviría de base para la definición del pueblo de los escitas, el ambiente había configurado una mente propensa a lo extraordinario, ya que el clima extremo no había favorecido el desarrollo correcto de su sociedad y, por lo tanto, su cultura y sus artistas no habían podido dilucidar sobre las cualidades de una idea de la belleza superior<sup>224</sup>. Sus obras, como manifestaciones de su propia forma de pensar donde “[...] el vuelo de sus pensamientos traspasa muchas veces las fronteras de lo posible”<sup>225</sup>, eran casi representaciones de figuras de otro mundo, pues “[...] imitaban la naturaleza tal como la encontraban [...]”<sup>226</sup>, sin idealizarlas con una apariencia superior de la humanidad.

La superstición y la religión eran aspectos muy importantes en la cultura egipcia, las cuales impedían de diferentes formas el avance tanto artístico como social. Por lo que se refiere al caso de las representaciones divinas, el artista no podía aspirar a nada más que aquello que prescribían unas leyes muy rigurosas en su oficio, por lo que la innovación artística quedaba de todos modos coartada y condenada y su función se refería exclusivamente a la imitación de los antepasados. El respeto a los muertos imposibilitó un estudio anatómico del mismo cuerpo, de ahí su inexactitud en la definición de los músculos, fibras y demás en sus obras.

La forma de gobierno es también determinante en el desarrollo social y, por lo tanto, la regencia teocrática tan característica del mundo egipcio impedía el libre desarrollo personal, pues unas férreas leyes y costumbres esclavizaban a la sociedad. Es también definida en la *Historia* la *aversión del pueblo egipcio hacia todas las costumbres extranjeras*, por lo que el avance técnico y artístico que se daba en otros lugares no podía penetrar en la misma cultura egipcia, con lo que su propio arte salía perjudicado. No solo el arte partía en desventaja en

---

<sup>224</sup> Resulta interesante aquí la idea expuesta por Winckelmann según la cual los egipcios en modo alguno podrían haber llegado nunca a una expresión artística de un ideal de belleza superior, pues no disponían en su Olimpo de las Gracias.

<sup>225</sup> Winckelmann, J. J., *Historia del arte en la Antigüedad*, Trad. de Joaquín Chamorro Mielke, Ediciones Akal, Madrid, 2011, pág. 23.

<sup>226</sup> *Ibíd.*, pág. 28.

---

tal sentido, sino que la propia sociedad no se iba enriqueciendo paulatinamente del progreso cultural y social del que sí eran partícipes el resto.

Tal tratamiento llega definitivamente a la idea esencial de la obra en estudio, en el sentido de que se considera perjudicial para la propia cultura e incluso para el propio individuo todo aquello que es estigmatizado con la palabra extranjero. Como se ha descrito, la evolución de las artes había estado siempre ligada a la libertad que los artistas y la sociedad percibían en su entorno y eran a su vez, por lo tanto, capaces de crear obras de arte basadas en una naturaleza bella que había sido el resultado de un ambiente templado, con lo que se podía aspirar a un ideal de belleza superior, puesto que se disponía de las condiciones idóneas para la dilucidación correcta de unos conceptos universales de la belleza solo inteligibles por el intelecto. Es en tal sentido que la obra de Winckelmann entra en contacto con la de Goethe, ya que es una aversión a lo extranjero lo que se pretende extirpar en la obra en sí. Dicho de otro modo, en tanto que un clima templado favorece la belleza física y en tanto que ésta última por su visualización subjetiva puede provocar la reproducción artística de la misma, creando así objetos bellos; si una costumbre no es bella no puede devenir en una ley bella o correcta moralmente, puesto que “die äußersten Teile sind nicht schwerer in der Moral, wo die äußerste Tugend mit dem Laster grenzt, als in der Kunst, wo sich in denselben das Verständnis des Schönen des Künstlers zeigt”<sup>227</sup>. Es decir, las costumbres pueden enturbiar de forma nefasta los sentidos, haciendo considerar como bello o moral aquello más extravagante o indecoroso, promoviéndolas incluso hasta supremas leyes que debieren gobernar tanto el arte como la propia moral, cuando son como poco indeseables a la vista, como el hecho de sacrificar a cualquier extranjero que pise playa escita. De la misma forma que el arte egipcio es definido como *tosco* en la obra de Winckelmann por su falta de aspiración a la idealidad, tal

---

<sup>227</sup> Winckelmann, J. J., *Von der Kunst unter den Griechen*. (Aus: *Geschichte der Kunst der Altertums*), Aufbau-Verlag, Berlin, 1986, pág. 224. “Lo extremo no es más difícil en la moral, donde la extrema virtud linda con el vicio, que en el arte, donde en ello se muestra la manera de entender el artista lo bello”, *Del arte entre los griegos*, Trad. de Joaquín Chamorro Mielke, Ediciones Akal, Madrid, 2011, pág. 91.

---

costumbre escita es obcecada en su superstición, pues no facilita la visualización de la hermandad humana ya que “das Gesetz aber, *die Personen ähnlich und zu gleicher Zeit schöner zu machen*, war allezeit das höchste Gesetz, welches die griechischen Künstler über sich erkannten, und setzt notwendig eine Absichts des Meisters auf eine schönere und vollkommenere Natur voraus”<sup>228</sup>. No es de extrañar, según se describe en la obra de Winckelman, que las estatuas egipcias hayan sido las peor violentadas a lo largo de la historia “[...] para acabar sucumbiendo a las armas y la barbarie de los romanos”<sup>229</sup>. Su propia cultura había estado estrechamente ligada a la superstición y, por lo tanto, la misma obra de arte llevaba intrínseca tal cualidad. En consecuencia, aquella divinidad representada podía ser portadora de indeseados acontecimientos.

## **IV.2. Los griegos o la enervación de los sentidos**

“La naturaleza habría podido enseñar algo a los artistas si no fuera porque en ellos la costumbre se había convertido en naturaleza, de ahí que su arte fuese tan distinto de ella.”<sup>230</sup>

La precisión en el contorno en la escultura o en el trazo en la pintura demuestra ser, en el ideario de Winckelmann, una ejercitación artística ineludible en el proceso de alcanzar un arte digno. Su perfección es el resultado de un estudio exhaustivo del cuerpo humano, de ahí su claridad y rigor en la ejecución, y es adquirido cuando el artista ha llegado a la percepción intelectual de una belleza superior. Por otro lado, el adorno excesivo hace peligrar la grandeza de una

---

<sup>228</sup> Winckelmann, J. J., *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1986, pág. 8. “Pero la ley “hacer a las personas similares y al mismo tiempo más bellas” siempre fue la ley suprema que los artistas griegos reconocían por encima de ellos, y presupone necesariamente el propósito por parte del maestro de tomar en consideración una naturaleza más bella y más perfecta”, *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, Trad. de Salvador Mas, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2007, pág. 84. Se hace aquí evidente otra característica que será tratada en sucesivo, según la cual las obras de un artista serán la proyección de su forma de entender el arte y la vida, además de su posición reconocida como Maestro.

<sup>229</sup> Winckelmann, J. J., *Historia del arte en la Antigüedad*, Trad. de Joaquín Chamorro Mielke, Ediciones Akal, Madrid, 2011, pág. 167.

<sup>230</sup> *Ibíd.*, pág.59.

---

obra, pues éste engaña a los sentidos evitando que éstos últimos lleguen a percibir aquello realmente bello de una obra de arte que apela al entendimiento. Dicho de otro modo, la adecuación y la verosimilitud son esenciales en la ejecución durante el perfeccionamiento artístico, puesto que el desvío en la representación puede hacer modificar la concepción de la propia naturaleza y acostumbrarse los sentidos a la simple excitación de los mismos, a través del arte, solo para obtener una realización material del mismo. Es decir, las falsas apariencias pueden generar falsas concepciones de la naturaleza y desfigurarla hasta su falsedad, propiciando así “[...] un modelo imperfecto de belleza [...]”<sup>231</sup>. Tal afirmación une de forma concluyente a Kant, Moritz, Goethe y Winckelmann en tanto que el arte comienza también “[...] con el conocimiento de nosotros mismos [...]”<sup>232</sup>, evidenciando de nuevo la corriente estético-filosófica de la época en cuatro ámbitos diferenciados de las humanidades.

Tal rigor clásico en la precisión artística se contraponía de forma evidente a la vaporosidad rococó predominante en la época. Es, por lo tanto, remarcable aquí la crítica que Winckelmann hace respecto al Barroco y sus obras, en las que encuentra una naturaleza viciada en gran medida por la vida cortesana de los propios artistas y literatos. Aquella música del gran siglo francés apuntada al inicio del presente capítulo era la responsable, en palabras de Winckelmann, de que el oído, tan acostumbrado al *amaneramiento*, no pudiera percibir lo bello en otras músicas, pues en su *búsqueda de algo todavía mejor, solía perderse lo bueno*. Las obras de Bernini y las de sus coetáneos habían dejado atrás la naturaleza y la antigüedad dotando a sus obras “[...] de un lenguaje hinchado y un ingenio esforzadamente buscado [...]”<sup>233</sup>, contradiciendo aquella norma según la cual el adorno excesivo hace perder la grandeza de toda obra. En el lado opuesto, se encontrarían los venerados Rafael, Anton Raphael Mengs y Nicolas Poussin que serían los dignos sucesores de aquel arte sublime, pues en sus obras se percibía aquello *etéreo propio de las figuras griegas*. Sin embargo, a pesar de los paralelismos artístico-psicológicos que podrían establecerse entre

---

<sup>231</sup> Ibídem, pág. 55.

<sup>232</sup> Ibídem, pág. 59.

<sup>233</sup> Ibídem, pág. 166.

---

el arte barroco y *Orest* y *Pylades* en este apartado, se ha preferido referirlos al arte que produjo el pueblo etrusco, ya que este último se caracterizó también por el dominio de la exageración, evidenciando la posibilidad de una correlación plausible entre una representación artística *fogosa* y una actitud psicológica *desmesurada* en un momento histórico contemporáneo a la acción del mismo drama.

A diferencia del pueblo egipcio, el etrusco gozó de una libertad superior bajo sus reyes elegidos entre los diferentes jefes militares de las doce provincias que configuraban el imperio, hecho que propició que su arte y sus artistas abrazasen un gran desarrollo. Sin embargo, tal progreso no pudo alcanzar la altura del griego, pues su carácter, como podría desprenderse de sus costumbres religiosas, habría estado más dominado por la *melancolía*, la cual “[...] se presta a los estudios profundos, pero produce sentimientos demasiado vehementes, y los sentidos no se agitan con aquella serenidad que hace al espíritu enteramente sensible a lo bello”<sup>234</sup>. Debido al gran impulso etrusco como potencia naval y terrestre, el comercio enriqueció a una sociedad que vivía en la suntuosidad, propiciando así que en las mentes de los artistas se generaran imágenes de abundancia y de desbocado ardor. Tal opulencia se muestra de forma determinante en el momento en el que conjuntamente con el progreso científico los griegos empezaron a vestir a sus figuras, mientras que en el arte etrusco el desnudo imperaba de la misma manera que en sus inicios. Tal consideración hace evidente la diferencia con el estilo griego, el cual pretendía con una adecuada educación poner límites a los desmesurados arrebatos mentales, propicios a actitudes fogosas y furiosas, para así con una esmerada templanza conferir “[...] a su natural belleza una mayor elevación”<sup>235</sup>.

Se ponen aquí de manifiesto las actitudes de *Orest* y *Pylades* en relación al estilo etrusco, el cual en sus inicios tenía bastantes similitudes al griego pero

---

<sup>234</sup> Ibídem, pág. 50.

<sup>235</sup> Ibídem, pág. 61.

---

que en su evolución se alejó de la propia naturaleza forzándola, para así crear fuertes imágenes que acrecentaran la intensidad de la expresión buscada para evidenciar lo emocional de las actitudes. Efectivamente, el egoísmo individualista de *Pylades* y la ofuscada y afectada mentalidad de *Orest* no pueden ser en modo alguno expresiones que definan el estilo griego, pues irían en contra de una actitud reposada y serena digna de ser imitada. Por un lado, los apetitos personales de *Orest*, acrecentados por las Furias, ofuscan sus sentidos y evitan que la mente pudiera disfrutar de la belleza, pues los primeros ya se han excitado engañosamente en la *primera mirada* de su redención, en la que el rencor familiar lo martiriza psicológicamente. Es decir, aquello que no permite ver con claridad la belleza debe ser expiado para así poder contemplarla y hacerla inteligible en el interior. Y, por el otro lado, cualquier inclinación personal de *Pylades* no haría extrapolables sus propias conclusiones a la idea universal de belleza, pues “[...] die Begriffe der Schönheit nicht auf das individuelle einzelne Schöne eingeschränkt, [...] sondern sie suchten das Schöne aus vielen schönen Körper zu vereinigen”<sup>236</sup>. Así, su inclinación por *Orest* no le permite discernir qué es lo bello y, por lo tanto, lo bueno, pues sin haber descubierto cuáles son los conceptos de la belleza ya se erige en rector de la moral, pues “[...] ist das Unvollkommene viel leichter als das Vollkommene zu bemerken und zu finden, und es kostet weniger Mühe, andere zu beurteilen, als selbst zu lehren”<sup>237</sup>.

### **IV.3. Iphigenie o la serena sencillez**

Según se describe en su *Historia*, Winckelmann asocia la belleza suprema a la idea de Dios y, por lo tanto, cuanto más se acerque a la divinidad el sencillo y

---

<sup>236</sup> Winckelmann, J. J., *Von der Kunst unter den Griechen*. (Aus: *Geschichte der Kunst der Altertums*), Aufbau-Verlag, Berlin, 1986, pág. 200. “[...] los conceptos de belleza no quedaron limitados a una única belleza individual, [...] sino que trataron de unificar la belleza de muchos cuerpos bellos”, *Del arte entre los griegos*, Trad. de Joaquín Chamoro Mielke, Ediciones Akal, Madrid, 2011, pág. 80.

<sup>237</sup> *Ibidem*, pág. 226. “[...] es mucho más fácil buscar y encontrar lo imperfecto que lo perfecto, y siempre costará menos enjuiciar a otros que instruirse”, *Del arte entre los griegos*, Trad. de Joaquín Chamoro Mielke, Ediciones Akal, Madrid, 2011, pág. 93.



---

fácil concepto humano que de aquélla pueda ser formado intelectualmente, tanto más perfecto será. La mirada de *suprema indiferencia* de *Iphigenie* desde tierras escitas hacia su añorada patria se torna sublime en tanto que sus ansiados anhelos emocionales no transfiguran su semblante, sino que son la serenidad y la sencillez las que lo moldean, puesto que es en la tranquilidad que la belleza puede alcanzar su máxima expresión<sup>238</sup>. Sin embargo, la belleza de tal mirada no es exclusivamente debida a la particularidad que representa la persona de *Iphigenie*, sino que es una mirada que amalgama todas las perspectivas bellas de toda la comunidad humana, en tanto que tal belleza no debería asentarse en cualquier inclinación personal del propio autor, sino que su *indefinición* sería indispensable para no romper su unidad, puesto que la mirada no es de tal o cual persona y las emociones que la orientan no son tampoco particulares e individuales, sino que la dirección de la misma solo la dicta la propia que se ha dado la belleza. Es, por lo tanto, la cultura clásica griega la que toda la humanidad debe dignificar e imitar para su decoroso desarrollo, pues es en ella donde se concentra el máximo concepto de belleza que la humanidad se ha dado a sí misma. Es por este motivo por el cual aquello que representa *Iphigenie* puede ser aprehendido por el resto de personajes de la obra, ya que de una forma u otra todos se encuentran vinculados a la belleza que encierra aquella mirada.

No obstante, la mente debe ejercitar su capacidad natural de percibir lo bello en una obra de arte y a esa empresa es la que debe orientarse todo estudio del arte. Es aquí donde la teoría de Winckelmann entraría en su fase más compleja o contradictoria, pues se intenta de alguna forma unir la inmaterialidad de las intuiciones humanas con la materialidad del mármol de una escultura divina, una obra de arte bella con conceptos intelectuales sobre lo bello. Para tal fin, es de imperiosa necesidad una correcta educación de los sentidos para impedir que aquella primera impresión sea la que predetermine la concepción artística. Cabría evitar también en todo momento, como podría ser el caso de *Pylades*,

---

<sup>238</sup> Tal mirada es la que se ha intuido en las obras de Anselm Feuerbach presentes en el Apéndice.

---

que demasiados conocimientos agiten la mente, pues tales no conducen a un entendimiento sano, capaz de discernir qué es lo bello. Cuando estos sentidos externos han sido bien formados a través de la experiencia, sus perfectas percepciones son un *espejo* de aquello representado intelectualmente de la misma percepción. Dicho de otro modo, la experiencia puede ser llamada como tal en tanto que aquello percibido sensorialmente se corresponde con aquello preconcebido especulativamente. Por lo tanto, el verdadero y completo conocimiento de lo bello, la experiencia estética que puede favorecer un enjuiciamiento correcto de las obras de arte, es aquel en el que lo bello percibido sensorialmente remite de forma evidente, se refleja, en el concepto de lo bello que el intelecto se ha prefigurado, pues es éste último el que le da el carácter de verdadero. Es evidente, por lo tanto, que tal visualidad de lo bello solo podrá encontrarse en las obras de los antiguos griegos, donde tal concepto iría unido indisolublemente a la divinidad de lo representado, ya que “[...] in einem schönen Körper eine zur Tugend geschaffene Seele, die mit der Empfindung des Schönen begabt ist”<sup>239</sup>. Es a partir de este momento que el efecto del entendimiento empezará a regir la contemplación de la obra de arte, hasta poco a poco convertirse en su guía en la experiencia estética, pues aquello intuido y aquello percibido conformarían una unidad verdadera, sencilla y necesaria.

#### **IV.3.a. Del arte a lo bello**

“Diese Schönheit ist wie eine nicht durch Hilfe der Sinne empfangene Idee, welche in einem hohen Verstande und in einer glücklichen Einbildung, wenn sie sich anschauend nahe bis zur göttlichen Schönheit erheben könnte, erzeugt würde, in einer so großen Einheit der Form und des Umrisses, daß sie nicht mit Mühe gebildet, sondern wie ein Gedanke erweckt und mit einem Hauche geblasen zu sein scheint”<sup>240</sup>

---

<sup>239</sup> Winckelmann, J. J., *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1986, pág. 137.

<sup>240</sup> Winckelmann, J. J., *Von der Kunst unter den Griechen*. (Aus: *Geschichte der Kunst der Altertums*), Aufbau-Verlag, Berlin, 1986, pág. 260. “Esta belleza es como una idea concebida sin auxilio de los sentidos, una idea engendrada en un entendimiento superior y en una imaginación que pudiera finalmente elevarse contemplativa hasta las proximidades de la belleza divina. Esta unidad de forma y contorno es tal, que no parece lograda con esfuerzo,

---

Como se ha descrito, durante el desarrollo de la *Historia* va surgiendo la idea según la cual el concepto de belleza iría unido firmemente a aquellas nociones que el propio intelecto se ha formado autónomamente del mismo. La posible belleza de una obra de arte se entiende según el acomodo que encuentra ésta en tanto que apela, primero sensorialmente y luego intelectualmente, a aquella idea pensada de la propia belleza, es decir, es captada por los sentidos, pero es concebida y reconocida por la inteligencia. Es, en definitiva, una belleza platónica, en tanto que es una perfecta que evoca a una idea solo concebible y formulada por la mente.

Para levantar tal edificio clásico se hacía preciso definir la regla y el canon de la belleza para así discernir entre *lo que es en verdad bueno* y *lo que es en verdad bello* y es lo que se ha seguido a lo largo del presente capítulo, intentando en todo momento relacionarlos con las actitudes psicológicas de los personajes en acción. Para finalizar con tal evolución estética, podría concluirse que la pauta estética que se persigue en el programa clásico se acomodaría en una condensación del ideal de la belleza, al cual se le habría dotado de *una apariencia superior a la de la humanidad*. Un ideal que no representa una belleza particular sino que se ha tomado de la naturaleza aquellas partes más bellas de diferentes individuos para así configurar una nueva unidad indefinida, en la que su representación material muestra la propia naturaleza que se ha dado a sí el arte, elevándose por encima de la misma a imitar para tornarse ideal, mostrando así lo verdadero que hay en ella, en la propia naturaleza, ya que con estos conceptos se habría elevado la naturaleza de lo sensible a lo indeterminado. Debido a que tal ideal se ha tomado de los preceptos que se ha dado a sí el hombre en referencia a lo bello, es, por lo tanto, reconocible, no solo por los sentidos, sino por su mente, en tanto que le da su necesaria verdad. Fue en el momento en el que el artista fue capaz de percibir, asimilar e imitar todos los conceptos descritos hasta el momento en relación a la estética de Winckelmann, que su obras se alejaron de toda dureza

---

sino fruto de un pensamiento inspirado por un soplo”, *Del arte entre los griegos*, Trad. de Joaquín Chamorro Mielke, Ediciones Akal, Madrid, 2011, pág. 110.

---

de los gestos, de cualquier agitación exacerbada de los sentidos manifiesta en las posturas y actitudes, para dotarlas de belleza, elevación y grandeza, creando así “[...] Figuren, welche die Menschheit in einer höheren Würdigkeit vorstellen, die Hüllen und Einkleidungen bloß denkender Geister und himmlischer Kräfte zu sein scheinen”<sup>241</sup>.

Lo realmente interesante de esta evolución estética es que al plantearse el concepto de lo bello como una idea platónica del mismo, toda persona en su educación puede elevarse dignamente en su ser hasta la contemplación de la misma y encontrar lo verdadero y necesario en ella. Es la verdad de *Iphigenie* y su comportamiento recatado y decoroso los capaces de *corregir los sentidos* por lo bello que representa, pues en ella se observa “[...] die sichtliche Weisheit, welche Plato für keinen Vorwurf der Sinne hält”<sup>242</sup>.

#### **IV.3.b. De lo bello a lo humano**

Tal desarrollo estético devuelve el arte a su origen, a la fuente original de la perfección, en la que la verdad sería mostrada en toda su pureza y sin mezcla alguna. Es en tal sentido que las divinidades representadas adquirirían la máxima expresión de dicha perfección en lo bello, pues en su evolución ascendente habrían pasado de una belleza inicial y humana a una perfecta y definitiva divina, en tanto que lo bello remite a la idea de Dios. En ellas su principal finalidad sería la belleza en sí, además de ser ésta misma la garante de la *balanza de la expresión*, moderando y limitando toda manifestación de las pasiones, pues a pesar de que sus ardores son efectivamente humanos, éstos son reprimidos por alguien sabio que ha sido capaz de contemplar la idea de la

---

<sup>241</sup> Ibídem, pág. 207. “[...] figuras que representan la humanidad con una mayor dignidad y que parecen ser envolturas y vestiduras de puros espíritus pensantes y fuerzas celestes”, *Del arte entre los griegos*, Trad. de Joaquín Chamoro Mielke, Ediciones Akal, Madrid, 2011, pág. 83.

<sup>242</sup> Ibídem, pág. 214. “[...] la sabiduría que Platón considera libre de toda mezcla de los sentidos”, *Del arte entre los griegos*, Trad. de Joaquín Chamoro Mielke, Ediciones Akal, Madrid, 2011, pág. 87.

---

belleza, la cual le confiere la paz interior y ese *perfecto recogimiento de los sentidos*.

“Das Land der Griechen mit der Seele suchend”<sup>243</sup>

Como se ha descrito con anterioridad, la reformulación del mito del oráculo por parte de Goethe es de vital importancia para el desarrollo de la acción de la misma obra. Es aquí, con la estética de Winckelmann en la mano, que tal humanización de la tradición toma otra perspectiva, pues la asimilación que se produce entre la diosa Diana e *Iphigenie*, le dota a ésta última de la belleza verdadera y necesaria en sus acciones, produciendo así la casi obligatoria aprehensión al resto de aquello que representa. No solo su belleza es imprescindible, sino que también lo bueno inherente a ella. Es decir, aquella elevación que se ha producido de la belleza natural a la divina, se torna de nuevo humana en la persona de *Iphigenie*, pero dotándola de las cualidades de aquella ideal, perfecta, verdadera y divina. Dicho de otro modo, aquellas virtudes divinas lo son en tanto que son humanas, por lo tanto, todo ser es libre de disponer autónomamente de ellas en su ascensión personal hacia la contemplación platónica de las mismas. La humanidad queda definitivamente desligada de una entidad superior divina en sus determinaciones, pues aquellas virtudes eternas se encuentran amalgamadas en su persona y “[...] su actitud es reflejo de la grandeza que encierra”<sup>244</sup> y, por lo tanto, el resto, *Orest*, *Pylades*, *Arkas*, *Thoas* y toda la comunidad humana, estaría capacitado para dotar, a sus propias acciones, de la belleza con la que les otorga en las suyas la propia *Iphigenie*, pues lo bello y lo bueno que aquella perfección encierra es también lo noble de su condición.

---

<sup>243</sup> Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 555. “[...] buscando con el alma la tierra de los griegos [...]”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 744.

<sup>244</sup> Winckelmann, J. J., *Historia del arte en la Antigüedad*, Trad. de Joaquín Chamorro Mielke, Ediciones Akal, Madrid, 2011, pág. 179.

---

Se habría llegado finalmente en este capítulo a la condensación estética de la moral ilustrada que simboliza la hermana de *Orest*, pues el dolor que podría producirle la muerte de su hermano no llena su decoroso perfil de obsesionadas pasiones humanas, las cuáles han sido tamizadas por una psicología que da especial importancia a la comprensión y a la verdad, sino que la tranquilidad de sus gestos y lo bondadoso de sus acciones serían la causa del despertar de aquella moral humana, innata y kantiana.

---

---

## **V. Hacia un estilo clásico y universal**

Después de haber emprendido en los capítulos precedentes la definición de cada uno de los personajes en relación a la ética kantiana, la psicología de Moritz y la *Historia* de Winckelmann, con la que se ha pretendido establecer una base sólida para la edificación del templo clásico que representa la *Weimarer Klassik*, se hace indispensable una discusión sobre la ventura del proyecto ilustrado y especialmente la importancia de la obra en estudio, *Iphigenie auf Tauris*, en tal devenir. Tal aproximación se pretende tanto desde una perspectiva teórica contemporánea a la época de la constitución de dicho plan y de la misma obra en sí, como de la misma proyección en el tiempo hasta la actualidad. Para tal fin, se dará especial relevancia a la estética de Moritz, tan recurrente en las estancias romanas y dando la posibilidad de relacionarla con aquella psicología, y también a la estética schilleriana, teniendo siempre presentes las *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*.

Probablemente la Ilustración haya sido unos de los movimientos filosóficos que más ha velado por la libertad individual, pero a su vez podría haber sido también la responsable del gran problema en el cual aún se encuentra inmersa la Modernidad. El desarrollo ilustrado suavizó los valores espirituales que habían condicionado en cierta manera la conciencia individual y colectiva que se tenía del pasado. Con la finalidad de enmendar de nuevo tal vacío psíquico se hacía imprescindible una nueva lectura de todos aquellos valores que habían sido desdibujados por el embate ilustrado. En ocasiones, como en el Romanticismo, estas reformulaciones adoptaban como eje de su teoría estética una época medieval idealizada y cristianizada en la que el modelo caballeresco era el sustento de aquello que se pretendía preservar como referente indiscutible de la humanidad; en otras, una nueva vuelta a la religión, propia del *Biedermeier*, apartaba a la sociedad de toda aquella barbarie y tensiones en la que había devenido el desarrollo positivista, realista y burgués del proyecto ilustrado.



---

La lectura de tales valores que acometió la *Weimarer Klassik* no pretendía en modo alguno una teoría estética en la que se promulgara un salto al vacío, en la que toda forma artística o tema a tratar debían ser aniquilados para crear algo nuevo y moderno que resolviera toda la problemática contemporánea en relación al arte y la sociedad. Más bien quería amalgamar toda aquella herencia clásica para ahondar en la humanidad y crear obras más acordes con ella, enlazar aquella tradición clásica con el propio e inherente desarrollo humano, no para romper con la naturaleza, sino para hermanarse con ella y así establecer de nuevo aquel equilibrio tan eficaz y necesario entre lo humano y lo natural, entre lo divino y lo terrenal, es decir, “[...] aus dem Geistes des Altertums ein modernes Werk zu schaffen”<sup>245</sup>.

Sin embargo, en la evolución propia de la programática clásica fue el artista/creador en su Maestría el que debiere ocupar aquel vacío espiritual en el que había caído la entera humanidad. Será el hombre en su moralidad, por lo tanto, el que llena aquel hiato psíquico producto de la Ilustración, la persona en sí es el que debe ser ejemplo de sí mismo para definirse como tal y en consecuencia ver al resto como a uno mismo, puesto que se es necesariamente un ser moral. Tal paradigma humano también podría ser nefasto cuando, por ejemplo, *Pylades*, para resumir, sucumbe a su amor fraternal por *Orest*, pero de una forma totalmente subjetiva, solo en la persona de *Orest*, pero no de forma objetivable, en tanto que *Orest* es persona. Es, por lo tanto, el poeta el que se entroniza como digno modelo moral de sus semejantes y es a través de su obra que promulgaría su ética. El artista ya no es el necesario y genial mentor de los futuros mandatarios, como Wieland, sino que deviene consejero áulico, puesto que como *sabio clásico* se le convoca para el bien de la comunidad humana. Es, en consecuencia, *Iphigenie* en su perfección estética que debe ser preservada hacia la eternidad, pues contiene aquella representación idealizada de la humanidad inherente a toda persona como individuo racional.

---

<sup>245</sup> Winckelmann, J. J., *Winckelmanns Werke in einem Band*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1986, pág. XXXVI.

---

Si bien desde la perspectiva de la filosofía kantiana el arte o lo bello únicamente podrían definirse como tales sin ninguna finalidad útil, al menos de forma evidente, Schiller apunta en su *Kallias oder über die Schönheit* que “[...] die moralische Zwegmäßigkeit eines Kunstwerks, oder auch einer Handlungsart, zur Schönheit derselben so wenig beiträgt, daß jene vielmehr sehr verborgen werden und aus der Natur des Dinges völlig frei und zwanglos hervorzugehen den Anschein haben muß, wenn diese, die Schönheit, nicht darüber verlorengelassen soll”<sup>246</sup>. Es decir, la supuesta humanidad que se desprende del personaje de *Iphigenie*, lo bello en ella, ha de ser construida de tal forma que ésta debiere surgir de forma natural de la misma obra, no tanto del tema en sí, en el que se evidenciaría la influencia de Winckelmann y la idealización helenística, sino más bien de la forma. Es por este mismo motivo por el que Goethe afirmaría en su *Italienische Reise* la dificultad que le supuso la metamorfosis de su obra en verso, pues teniendo en cuenta, por un lado, las cuestiones métricas o rítmicas, por el otro, toda esta *apariencia* debía estar totalmente encubierta de una total *naturalidad* y *autonomía*. Sin embargo, recordando aquí también a Schiller, a este juego el verso es más idóneo, pues éstos *eluden a conceptos o fenómenos*, mientras que la prosa los *describe*. Dicho de otro modo y siguiendo los preceptos de Moritz en su magacín, es la poesía la que se une de forma más directa con la propia naturaleza de la esencia de lo humano, pues la psicología humana percibe de forma más nítida aquello eludido en el mismo verso.

Se intuyen aquí dos aspectos interesantes a tratar en sucesivo. Por un lado, aquellas conversaciones de Goethe con Moritz en la ciudad de Roma, en las que el estudio estético tendría una influencia vital en el desarrollo posterior del mismo Goethe. Por el otro, la dialéctica tan fecunda entre su compañero

---

<sup>246</sup> Schiller, F., *Kallias oder über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004, pág. 403. “[...] la finalidad moral de una obra de arte, o de una acción, contribuye en tan poco grado a su belleza, que ha de ser, antes bien, disimulada en extremo, y ha de aparentar que surge de la naturaleza del objeto de manera completamente libre y espontánea para que ésta, la belleza, no se eche a perder por su causa”, *Kallias o sobre la belleza. Cartas a Gottfried Körner*, Trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Anthropos Editorial, Barcelona, 1990, pág. 29.

---

artístico que desembocaría finalmente en la disyuntiva schilleriana. En el desarrollo del primer aspecto se prestará especial atención a la edición crítica de los *Schriften zur Ästhetik und Poetik* de Moritz para la definición de algunos conceptos tan acordes entre ambos. Para el segundo, la obra estética de Schiller tendrá un papel indiscutible en la dialéctica/disyuntiva entre los dos autores, generando una relación epistolar que, por un lado, asentaría las bases del ideario de Weimar y, por el otro, evidenciaría el diferente cromatismo presente en sendas tendencias artísticas.

Para iniciar la pretendida discusión, se apuntarán algunos conceptos presentes en la *Kritik der Urteilskraft* de Kant para afianzar la idea del proyecto ilustrado en su vertiente más estética. Tal proceso, permitirá una nueva comparación con los diferentes personajes de la obra, evidenciando de nuevo la importancia de Kant en la construcción ilustrada, la influencia que ejerció en Goethe, sobre todo a través de Moritz y Schiller, y las posibles desavenencias con aquél.

### **V.1. Lo suprasensible del sentimiento**

Se hace evidente en la *Historia* de Winckelmann una imposibilidad de definir transcendentamente aquello que se pretende descubrir: una belleza superior reconocible por el propio ser humano, en tanto que es un ser dotado de razón y entendimiento. Su investigación no encontraría la manera de desentrañar un juicio del gusto que no se aleje definitivamente de lo explícitamente sensorial para darle el valor autónomo que se intenta. Sin embargo, es a partir de Winckelmann que el arte ya no será nunca más imitación de la naturaleza, sino diferente a ella, en tanto que es a través del ideal de belleza que el arte unirá todas aquellas partes bellas e individuales de la naturaleza en un único objeto artístico para tornarse así universal. Es también gracias a Winckelmann que el goce estético, el cual también precisa de una determinada *pose* para la propia contemplación estética, nunca más irá unido al conocer, menos aún al desear, pues es un gusto en sí mismo sin más aspiración que a su propia duración. No

---

obstante, tal dificultad transcendental encuentra su progreso concluyente en la *Crítica del Juicio* de Kant, en tanto que su innata disponibilidad desvela aquello indescifrable para Winckelmann. Tal fue la importancia de Winckelmann que todo lo enumerado con anterioridad encuentra su progreso necesario en Kant y la impronta de aquél se hace palpable en la discusión de éste.

Todo este perfeccionamiento ilustrado, con el que evidentemente el hombre va postulándose definitivamente como el centro de gravedad de todo aquello que le rodea, afectará también a la Filosofía, en tanto que ésta será un producto basado indiscutiblemente en la concepción que se tiene de la propia persona y la misma naturaleza será conocida por el hombre como *fenómeno*, en tanto que el entendimiento es capaz de dotarse de sus leyes *a priori* para la misma. Es, por lo tanto, de suponer que la Estética, como parte autónoma de la anterior, recibirá de alguna manera la acometida de este plan, por lo que en modo alguno se considerará ya lo bello como una cualidad intrínseca al objeto del arte, sino que irrefutablemente será una intuición indisoluble al sujeto que emite su juicio estético.

Antes de adentrarse en el estudio de la *Crítica del Juicio* kantiana se hace necesario la separación y definición de algunos de los diferentes conceptos que allí van apareciendo y buscarles un posible acomodo para ponerlos finalmente en relación con la obra en estudio de Goethe. En primer lugar, cabría dividir sintéticamente la propia Filosofía en la clásica tricotomía platónica en relación a las diferentes facultades autónomas y totales del espíritu, es decir, la facultad de conocer, la facultad de desear y el sentimiento de placer y dolor. En el primer capítulo del presente estudio, *Hacia una caracterización trágica y civilizada*, se hizo referencia a la facultad de desear, en tanto que era la razón, la cual no acepta placer e interés alguno como intermediario, la legisladora *a priori* de la libertad para un conocimiento puramente práctico e incondicional de la misma. Es, por otro lado, el entendimiento el legislador *a priori* de la naturaleza como objeto sensible, para un conocimiento totalmente teórico de la

---

misma en conformidad a unas leyes. En consecuencia, el concepto de libertad en modo alguno condiciona teóricamente al conocimiento de la misma naturaleza y el concepto de la naturaleza nada puede aportar a las leyes prácticas de la libertad. Se produce, por lo tanto, una *imposibilidad de tránsito* entre las dos facultades, la práctica y la teórica, y es aquí donde la restante, la facultad de juzgar, entra en juego para establecer la reciprocidad necesaria entre las tres facultades puras, puesto que son todas legisladoras *a priori*. Es en este *juego de las facultades*, teniendo también en cuenta otros conceptos a definir en adelante como la *universalidad*, el *idealismo de la finalidad subjetiva* o la *comunicabilidad* del juicio del gusto, en el que el Juicio desarrolla plenamente el sentimiento de placer a través de una representación mediante la cual es dado un objeto, puesto que el mismo placer “[...] einen Bestimmungsgrund der Tätigkeit des Subjekts in Ansehung der Belebung der Erkenntniskräfte desselben, also eine innere Kausalität (welche zweckmäßig ist) in Ansehung der Erkenntnis überhaupt, aber ohne auf eine bestimmte Erkenntnis eingeschränkt zu sein, mithin eine bloße Form der subjektiven Zweckmäßigkeit einer Vorstellung in einem ästhetischen Urteile enthält”<sup>247</sup>.

Hasta Kant las tendencias de la conciencia humana o sus facultades estaban restringidas a la ciencia y a la moral y el arte quedaba sometido o bien dentro del conocimiento o bien dentro de la moral. Pero como se ha descrito hasta el momento, el arte en modo alguno puede subsumirse ni a lo uno ni a lo otro, puesto que se le pretende una autonomía, por lo tanto, solo quedaría el *sentimiento* como una facultad total del espíritu humano capaz de dotar de contenido al arte. Como resultado de todo lo anterior, se establecería, en consecuencia, una ciencia de la sensibilidad en la que el Juicio sería el término medio entre el entendimiento y la razón, de la misma manera que entre la

---

<sup>247</sup> Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, Felix Meiner Verlag, Leipzig, 1922, pág. 61. “[...] encierra un fundamento de determinación de la actividad del sujeto, con respecto a la animación de las facultades del mismo, una interior causalidad, pues (que es final), en consideración al conocimiento en general, pero sin limitarse a un conocimiento determinado y, consiguientemente, una mera forma de la finalidad subjetiva de una representación en un juicio estético”, *Crítica del Juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Espasa, Barcelona, 2013, pág. 150.

---

facultad de conocer y la de desear se encontraría el sentimiento de placer. Sin embargo, toda ciencia para devenir autónoma, en el sentido kantiano y moderno, debería fundamentar sus propios principios *a priori* con independencia del resto de conocimientos. Ésta es, por lo tanto, la ardua tarea iniciada en la tercera crítica de Kant, fundamentar *a priori* el sentimiento de placer y dolor, siendo éste incondicionado por el resto de facultades del espíritu, es decir, libre de toda influencia de la razón o moral y del entendimiento puro. No obstante y a pesar de la ingente labor, Kant en modo alguno pretende dar un corolario normativo con el que establecer qué es la belleza, tendencia que reprocha en ocasiones a teóricos como Lessing, sino que intenta descubrir cómo es posible la misma, puesto que la correspondencia de leyes e imaginación concurrentes en una obra bella no ha de estar fijada por un concepto previo, antes al contrario, debe surgir de la *creatividad libre* del artista.

En segundo lugar, cabría distinguir entre los dos diferentes tipos de juicios. Por un lado, estarían los *juicios reflexionantes*, “[...] nur das Besondere gegeben, wozu sie (die Urteilskraft) das Allgemeine finden soll [...]”<sup>248</sup>, es decir, dado lo individual, debería ascender, en este caso la facultad de juzgar, a lo general buscando así su regla universal; y, por el otro, se encontrarían los *juicios determinantes*, en donde dada una regla universal, un caso particular puede adscribirse a ella. Éstos últimos serían los propios para la aplicación directa de los principios del entendimiento, debido sobre todo a su carácter sintético. El juicio estético, por el contrario, se encontraría englobado en los del primer tipo, en tanto que precisa de un fundamento, un principio, el cual determine y justifique su mismo empleo, puesto que no refiere la representación al propio objeto, sino al sujeto y al sentimiento que esa representación despierta también en el sujeto, sin ponerlo en relación con concepto alguno. Siguiendo un paso más adelante, se afirmará también que *el juicio del gusto es estético*, ya que éste tampoco se refiere *al objeto como objeto de conocimiento*, sino *al sujeto y*

---

<sup>248</sup> Ibídem, pág. 15. “[...] sólo lo particular es dado, sobre el cual él (el Juicio) debe encontrar lo universal [...]”, *Crítica del Juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Espasa, Barcelona, 2013, pág. 103. Las palabras entre paréntesis en la cita y en su traducción son mías.

---

*al sentimiento de placer o dolor del mismo*, es decir, se establece una nueva facultad de la conciencia en la que el sentimiento será su base para poder desarrollar así su propia ciencia del Juicio.

En tercer lugar, cabría diferenciar lo bello, lo bueno y lo agradable. Es este punto el que servirá de base específica para la relación con la obra de Goethe en cuestión y la separación de los diferentes personajes en acción, puesto que es en esta cualidad del juicio del gusto, la *satisfacción estética*, en la que las proyecciones psicológicas de los mismos encuentran su ajuste de forma más directa. Dicho de otro modo, los griegos se *deleitan* en lo agradable, puesto que la satisfacción en ello tiene una *tendencia* a la posesión, los escitas confunden la satisfacción estética con su estimación hacia lo bueno, en tanto que lo bueno va siempre unido a un *interés* y, por último, en tanto que representación de lo bello, *Iphigenie* place libremente y por sí.

En cuarto lugar, cabría distinguir las tres especies de *a priori*, cada una de las cuales son la base para cada una de las facultades del conocer. Por un lado y dirigido al conocimiento de la naturaleza en conformidad a unas leyes autónomas, habría el *a priori* de la intuición que decreta las formas generales de la propia experiencia, con lo que lo dado no puede estarlo más que dentro de las condiciones mismas que componen la sensibilidad. Por otro lado y dirigido a la razón como principio regulativo de la libertad, habría el *a priori* de los principios que determina el contenido de la misma experiencia, con lo que la experiencia se funda por y en las leyes mismas que la constituyen. Y por último, el *a priori* de las ideas que establece la tarea de la misma experiencia, su propia *finalidad*, con lo que se intuye que las diferentes direcciones de la conciencia tienen sus propios límites, pero no limitadas, y que, por lo tanto, pueden y deben avanzar en su *eterna tarea*.

Como se ha indicado hasta el momento, el juicio de la belleza no se refiere a concepto alguno del objeto, con lo que el *a priori* estético no podría ser ni del primer ni del segundo tipo, puesto que ambos conducirían a un principio

---

objetivo del gusto, demostrable lógicamente. Es, por lo tanto, el *a priori* de la idea, de la finalidad, la base apriorística del juicio de gusto, ya que éste último determina una forma de *sentir* las cosas y no una forma de *ser* éstas. Esta finalidad, sin embargo, no es objetiva como la propia de la naturaleza que concibe fines al referirse a los objetos, sino que es subjetiva, puesto que la finalidad estética es el estado del espíritu de cada individuo. No obstante, dicho objetivo no puede ser determinado por lo agradable o lo útil, puesto que excitaría el deseo y el interés en la propia existencia de la cosa. Tampoco puede ser la finalidad estética fin en sí, puesto que ésta se refiere al juicio ético, en tanto que hace mención a lo bueno. Dicho de otro modo, el arte no puede venir caracterizado ni por su bondad, ni por su utilidad, ni por su agrado; el arte no tiene fin alguno, y, sin embargo, encierra una finalidad; el arte no es oficio posible de ser aprendido, no es mecánico en su desarrollo, sino espíritu y libre juego. Por lo tanto, la finalidad estética, principio trascendental regulativo del Juicio, sería una finalidad sin fin, en tanto que se refiere al acomodo que encuentra la conciencia en general del sujeto en una representación dada, es decir, a la relación que se establece entre las diferentes facultades del espíritu cuando entra en escena el sentimiento. Se establece así el idealismo de la finalidad, una finalidad autónoma que es el principio único del juicio estético, el cual tiene su base, no en un concepto de un objeto, sino en un sentimiento suprasensible, puesto que no es empírico o individual, sino universal y comunicable.

En quinto y último lugar, cabría separar la consideración entre objeto, sujeto y el estudio de las causas finales presente también en la obra de Kant. Se presenta aquí finalmente la disyuntiva estético-filosófica entre Goethe y Schiller y su bifurcación definitiva en las diferentes visiones de sendos artistas. Por un lado y como precursor del idealismo schilleriano y alemán, a partir de una legislación dada por el sujeto a sí mismo, una *heautonomía*, se dispone el hombre, por lo tanto, a una ordenación posible de la misma naturaleza, de la realidad que le rodea, no por aquellas leyes autónomas de la misma, sino por una relación subjetiva, para así establecer una reflexión propia de la naturaleza.



---

Por el otro lado, se encontraría la tendencia naturalista y goethiana, en tanto que la ordenación de la naturaleza es dada ya de por sí por su propia autonomía y el entendimiento humano se dispondría a su comprensión analítica e investigación empírica para esclarecer científicamente aquellas leyes universales que la rigen. Dicho de otra forma, el principio constitutivo del Juicio sería la finalidad, la cual queda dividida en la obra de Kant en su dimensión subjetiva, el juicio estético, y en su dimensión objetiva, el juicio teleológico. La estética de Schiller podría entenderse como una interpretación de aquel juicio estético kantiano, en el que el gusto sería la base necesaria para la transición del estímulo sensible al interés moral. Para Goethe, influenciado en este caso también por Spinoza, la naturaleza solo es reconocible en su esencia misma, la cual solo es perceptible como fenómeno.

Habiendo definido de forma muy sintetizada algunos conceptos concurrentes en la tercera Crítica de Kant, se pretenderá en sucesivo mantener un diálogo con la *Iphigenie* de Goethe para demostrar de esta manera cómo es presentada la belleza en ésta última y posibilitando, en consecuencia, establecer la *dirección estética* del espíritu, la cual por su propia constitución subjetiva lleva intrínseca la propia moralidad humana y, a su vez, el conocimiento de la naturaleza, puesto que como solo existe naturaleza y razón, en nada más puede sustentarse el arte, el objeto estético. Dicho de otro modo, la naturaleza y la moralidad, origen indispensable y necesario de la misma creación estética, quedan en un segundo plano en la obra de arte para no aparecer en ella como realidades, sino como ideales pensados.

### **V.1.a. Los griegos o la satisfacción en lo agradable**

Una de las cuestiones de vital importancia en la crítica del gusto es dar respuesta a si *el sentimiento de placer precede al juicio del objeto o éste precede a aquél*. Para Kant la respuesta es prácticamente inmediata, puesto que si el placer en el objeto precediera a la universal comunicabilidad del juicio del

---

gusto, el placer no sería más que mero agrado, en tanto que “angenehm ist das, was der Sinnen in der Empfindung gefällt”<sup>249</sup>. Por lo tanto, la sensación puede ser solo entendida, para el juicio estético, como una determinación en el sentimiento de placer o de dolor, ya que en tal caso ésta se referiría exclusivamente al sujeto. Se desprende de todo lo anterior una caracterización directa para *Orest* y *Pylades*, en tanto que los griegos se deleitan en lo agradable. Dicho de otro modo, su relación con la protagonista, su satisfacción en ella, aquélla que desde ahora estará unida indisolublemente al concepto de lo bello, está siempre determinada por la sensación que puede producir una cosa sensorialmente, es decir, la sensación no será en ambos compañeros una subjetivización de sus sentidos en la representación, antes al contrario, será representada como objeto mismo de la satisfacción. En consecuencia, la existencia de la protagonista se refiere exclusivamente al mero objeto de su propia representación y no a ellos mismos como sujetos, y, por lo tanto, *Iphigenie*, como ente artístico, no es relacionado con su propio estado, en cuanto éste podría ser afectado por aquélla.

Para *Pylades*, su juicio particular de *Iphigenie* va unido al carácter sensible y subjetivo que le supondría la proyección de la imagen de la posible salvación de su amado compañero, es decir, se le presupone un fin condicionable al objeto estético. Dicho de otra manera, la salvación como *sensación objetiva* representada en la figura de *Iphigenie* puede ser considerada bella en su determinación del sentimiento de placer, pero no en su *sensación subjetiva*, puesto que solo es determinante en el sentimiento en la personificación de *Orest*, ya que solo se mueve por su interés haciendo de *Orest* objeto de su propia satisfacción y no como determinante en su propio estado. En tal caso, su juicio no sería en modo alguno universal, en tanto que su deleite se proyecta exclusivamente en una persona individual, en la perpetuidad de la posesión de la misma, y tampoco favorecería la necesaria comunicabilidad de su propio juicio del gusto, puesto que no toda persona puede tener el mismo aprecio

---

<sup>249</sup> Ibídem, pág. 42. “Agradable es aquello que place a los sentidos en la sensación”, *Crítica del Juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Espasa, Barcelona, 2013, pág. 130.

---

hacia otra, pues en tal caso “[...] in Ansehung des Angenehmen gilt also der Grundsatz: ein jeder hat seinen eigenen Geschmack (der Sinne)”<sup>250</sup>. Por lo tanto, podría concluirse para el caso de *Pylades* que todo interés personal nubla el juicio de gusto quitándole imparcialidad y lo embellece con la simple pasión, puesto que el sentimiento de placer precede a la finalidad, cuando debería ser todo lo contrario, para que su propio juicio pudiere tener pretensiones de satisfacción universal. En efecto, *Pylades* debe en un primer momento preguntarse si su propia satisfacción en *Iphigenie* está libre de todo interés individual, si está exenta de condiciones particulares, para poder presuponer entonces que la razón de su complacencia puede darse también en el resto, puesto que la suya sería entonces totalmente subjetiva e independiente del objeto, y resultaría, por lo tanto, su juicio del gusto universal y comunicable, ya que el gusto “[...] ist also das Vermögen, die Mitteilbarkeit der Gefühle, welche mit gegebener Vorstellung (ohne Vermittlung eines Begriffs) verbunden sind, a priori zu beurteilen”<sup>251</sup>.

En referencia a *Orest*, cabría señalar que la belleza que personifica su hermana es percibida por él asociada a *la representación de un fin*, su propia salvación, tanto sea ésta la representación de la propia muerte, con la que todo su dolor quedaría finalmente aplacado, como la posible huida de tierra escita, *Iphigenie* mediante. Se descubre aquí otro concepto importante presente en el discurso de Kant, en el sentido de cómo es considerada la relación de los fines en los juicios de gusto. Podría pensarse, en base a la determinación en el sentimiento de placer, que el fin de *Iphigenie* es la propia moralidad ilustrada, con lo que se establece el objeto, la esencia, del concepto que ella simboliza, es decir, el fundamento real de su posibilidad. Siguiendo un paso más adelante, la finalidad de la moral ilustrada sería, por lo tanto en este caso, salvar a cualquier

---

<sup>250</sup> Ibídem, pág. 50. “[...] en lo que toca a lo agradable, vale, pues, el principio de que *cada uno tiene su gusto propio* (de los sentidos)”, *Crítica del Juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Espasa, Barcelona, 2013, pág. 138.

<sup>251</sup> Ibídem, pág. 147. “[...] es la facultad de juzgar *a priori* la comunicabilidad de los sentimientos que están unidos con una representación dada (sin intervención de un concepto)”, *Crítica del Juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Espasa, Barcelona, 2013, pág. 237.

---

extranjero que pisara la playa escita, es decir, la causa de *ilustrar* es salvaguardar la vida humana. Es aquí donde de nuevo se pone de manifiesto el juego entre la imaginación y el entendimiento tan propio de la Crítica, puesto que se quiere diferenciar en todo momento la subjetividad de lo estético de la objetividad del conocimiento. Lo que se pretende en lo que se refiere a lo comunicado en el juicio de gusto no es el concepto que representa *Iphigenie*, sino algo meramente subjetivo, es decir, el *estado de ánimo* que se produce por la relación entre las facultades de representar, *en tanto ellas refieren una representación dada al conocimiento en general*. Dicho de otra manera, si se reconoce la finalidad, la conservación de la humanidad, que es el efecto que produce el fin, entonces no es solo conocimiento del objeto que representa *Iphigenie* en sí, sino que también el fin del mismo. En consecuencia, la defensa de las personas, que precede y determina a la causa, es la representación del efecto que es el que puede articular el sentimiento de placer, puesto que éste último sería “das Bewußtsein der Kausalität einer Vorstellung in Absicht auf den Zustand des Subjekts, es in demselben zu erhalten [...]”<sup>252</sup>. Lo subjetivo en la determinación del sentimiento de placer se pone en relación con lo objetivo de la reflexión que ha provocado en el propio estado de ánimo, para así descartar cualquier finalidad asociada a un fin. Por consiguiente, se plantearía una finalidad en la forma, en la que el fin de *Iphigenie* quedaría enmascarado por la propia finalidad que es la que determina el sentimiento de placer, y, a partir de éste último, hacer cognoscible el fin en el propio conocimiento a través de la reflexión individual, puesto que cuando “[...] die Einbildungskraft (als Vermögen der Anschauungen a priori) zum Verstande (als Vermögen der Begriffe) durch eine gegebene Vorstellung unabsichtlich in Einstimmung versetzt und dadurch ein Gefühl der Lust erweckt wird, so muß der Gegenstand als zweckmäßig für die reflektierende Urteilskraft angesehen werden”<sup>253</sup>.

---

<sup>252</sup> Ibídem, pág. 58. “La conciencia de la causalidad de una representación en relación con el estado del sujeto, para conservarlo en ese mismo estado [...]”, *Crítica del Juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Espasa, Barcelona, 2013, pág. 147.

<sup>253</sup> Ibídem, pág. 27. “[...] la imaginación (como facultad de las intuiciones *a priori*) se pone, sin propósito, en concordancia con el entendimiento (como facultad de los conceptos) por

---

En el caso de *Orest*, sin embargo, hay que tener también en cuenta la determinación en el sentimiento de dolor, puesto que las Furias, como representaciones psicológicas del sentimiento de culpa por el parricidio, tienden a lo contrario que el placer, “[...] wogegen Unlust diejenige Vorstellung ist, die, den Zustand der Vorstellungen zu ihrem eigenen Gegenteile zu bestimmen (sie abzuhalten oder wegzuschaffen), den Grund enthält”<sup>254</sup>. Se establece, por lo tanto, una tensión entre las divergentes determinaciones en el sentimiento de placer y en el de dolor, con lo que el juicio de gusto de su hermana debería ser considerado solo cuando haya sido liberado de sus pasiones enfermizas, por medio también de su propia razón cuando ha restablecido en él mismo un entendimiento sano. Después del reconocimiento, cuando la verdad imprimirá un nuevo carácter a su relación fraternal, y después de la ensoñación del Hades, cuando se desprende finalmente de las perturbadoras Furias, *Orest* estará plenamente capacitado para emitir su propio juicio de gusto de su hermana, puesto que es entonces cuando nada imprimirá en aquél un carácter particular y condicionado, posibilitando de nuevo la universalidad y comunicabilidad del mismo.

Para concluir en el caso de *Orest* y *Pylades*, podría pensarse que los juicios de gusto en los que el sentimiento de placer o de dolor, es decir, aquellos que se sustentan en el goce o en el sufrimiento, tienden a una inclinación hacia la satisfacción condicionada y patológica de ese mismo sentimiento y, por lo tanto, no pueden ser considerados *juicios estéticos puros* sino *empíricos* o *sensibles*, puesto que los primeros no expresan nada en relación al agrado o desagrado, sino solo la propia belleza del objeto estético, en tanto que los puros son exclusivamente contemplativos. Nada lo relaciona con la existencia de dicho objeto sino que relaciona la constitución de éste con el sentimiento de

---

medio de una representación dada, y de aquí nace un sentimiento de placer, entonces debe el objeto ser considerado como final para el Juicio reflexionante”, *Crítica del Juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Espasa, Barcelona, 2013, pág. 115.

<sup>254</sup> Ibídem, pág. 58. “[...] el dolor es, al contrario, aquella representación que encierra el fundamento para determinar el estado de las representaciones hacia su propio contrario (tenerlas alejadas o despedirlas)”, *Crítica del Juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Espasa, Barcelona, 2013, pág. 147.

---

placer o dolor que de él se deriva en el sujeto. Dicho de otro modo, el propio sentimiento ante la cosa con independencia de ella, es decir, el gusto de los sentidos solo busca su propia satisfacción, mientras que el juicio del gusto estético nace de la propia reflexión intelectual.

### **V.1.b. Los escitas o la complacencia en lo bueno**

Como en el caso anterior, también para los escitas la determinación en el sentimiento de placer o dolor irá unida a la facultad de desear, por tanto, a un interés, pero en este caso concreto dicha determinación vendrá decretada por una *estimación* hacia lo bueno, el valor del cual está asentado objetivamente. Si en el caso anterior la satisfacción era la de los sentidos, para el presente sería la satisfacción de la razón, cuando, por contra, la satisfacción en lo bello es totalmente desinteresada y libre. Para resumir en ambos casos, griego y escita, podría decirse que el sentimiento estético se distingue del moral y del agradable por su desinterés y su carácter subjetivo lo diferencia del conocimiento de la naturaleza. En tal sentido, griegos podrían considerarse unos empirista, en tanto que fundan su satisfacción estética en la sensación que promueve lo agradable, y los escitas podrían tildarse de racionalistas, en tanto que basan la suya en conceptos, no diferenciando lo bello de lo bueno. El *idealismo de la finalidad* que imprime Kant en su obra refiere la satisfacción estética al propio Juicio, dotándola así de un fundamento incondicionado sensiblemente y autónomo del resto de facultades.

Si bien los juicios del bien tienen con derecho una validez universal, dicha validez se sustenta en una satisfacción universal mediante un concepto, cosa que no es lo propio de lo bello<sup>255</sup>. En consecuencia, cabría pensar para los escitas que su juicio del gusto de *Iphigenie* está determinado por dos aspectos a tener en cuenta en adelante. Por un lado, el advenimiento de la protagonista

---

<sup>255</sup> Cabe apuntar en este apartado que la ley que obliga a sacrificar a cualquier extranjero que pisara playa escita es aceptada como buena por los propios escitas.

---

está asociado a una deidad que como tal debe ser respetada como a un ser superior por encima de su propia existencia. Por el otro, se encuentran desvinculados de un posible ‘sentido común’, el cuál es condición de la necesidad de un juicio de gusto, puesto que si el conocimiento humano es comunicable, también debería poderse comunicar el estado de ánimo producido por el juego de las facultades. Dicho de otro modo, su condición de *bárbaros* los aleja de aquella justificación del sentido común según la cual los propios juicios *han de asentir* (das Sollen) con los de los demás. Con todo lo descrito anteriormente se distinguen dos elementos importantes en la obra de Kant para desgranar el juicio del gusto en relación a *Thoas* y *Arkas*: lo *sublime*, por la capacidad que tiene para establecer una relación entre la imaginación y la razón, y el *sentido común*, por su función de catalizador del gusto, entendido éste también como universal y comunicable.

Según una de las diferentes definiciones de Kant en referencia a lo sublime, podría decirse que es aquello que “[...] was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweist, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft”<sup>256</sup>. Lo sublime es también una característica que, como lo bello, no es propia del objeto, sino que define una disposición del espíritu, en tanto se refiere a ideas de la propia razón que el objeto artístico es capaz de despertar, la sublimidad, en el propio espíritu, y además introduce un apsecto de incertidumbre para los sentidos sobre aquello percibido en la representación. En consecuencia, lo sublime sería la necesaria determinación de *Iphigenie* para hacer despertar a los escitas de su enjuiciamiento aletargado por la falsa concepción de que son inferiores en su conciencia de la naturaleza que supuestamente les gobierna de forma inevitable. Tal idea hace percibir la naturaleza como algo a juzgar con recelo y no como algo supeditado a la propia determinación humana. Es en tal sentido por el que se puede considerar que los escitas han entendido mal su propia religión, sus costumbres, como muestra el sometimiento incondicional a

---

<sup>256</sup> Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, Felix Meiner Verlag, Leipzig, 1922, pág. 94. “[...] sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos”, *Crítica del Juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Espasa, Barcelona, 2013, pág. 183.

---

las leyes divinas, puesto que tal consideración lleva a la superstición y, por tanto, al temor y a la adulación de la suprema divinidad que es la que rige el destino humano fuera de la propia razón. Los escitas se encuentran incapacitados para relacionar aquellos sentimientos sinceros hacia su Dios, puesto que no han reconocido previamente lo sublime de sus sentimientos hacia aquél, imposibilitando, en consecuencia, que aquellos efectos de la naturaleza dejen de ser asociados como frutos de la cólera divina. Se evidencia finalmente una de las características determinantes de *Iphigenie*, según la cual la forma como ha sido configurado lo bello en ella hace despertar la sublimidad del ser humano para así excitar el sentimiento moral en él presente.

Según todo lo anterior, se hace necesario el establecimiento de una relación entre lo bello y lo sublime para construir así la universalidad recíproca de ambos conceptos y ponerlos en contacto con la moralidad. Lo agradable solo depende de la *cantidad* de estímulos que perpetúe el estado de ánimo en el goce de los sentidos, con lo que poco tiene que aportar al juicio estético. Lo bello precisa de la representación de una *cualidad* del objeto artístico, relacionándola con conceptos no determinados, para así activar la imaginación en el juego de las facultades y ser concluyente en el sentimiento de placer. Lo sublime *relaciona* la imaginación con la razón para concordar con las ideas de ésta última, sin determinar tampoco cuáles. Lo bueno, sin embargo, podría caracterizarse por la *modalidad*, en tanto que la *determinabilidad del sujeto*, en relación al objeto del sentimiento moral que obliga al *mandato moral* a través del juicio determinante y no reflexionante, puede superar la limitación de los propios sentidos por la modificación de su estado ánimo producida por el mismo sentimiento moral, con lo que aquella determinabilidad queda “[...] mit der ästhetischen Urteilskraft und deren formalen Bedingungen sofern verwandt, daß es dazu dienen kann, die Gesetzmäßigkeit der Handlung aus Pflicht zugleich als ästhetisch, d. i. als erhaben, oder auch als schön vorstellig zu machen, ohne an seiner Reinigkeit einzubüßen [...]”<sup>257</sup>. Dicho de otro

---

<sup>257</sup> Ibídem, pág. 114. “[...] emparentada con el Juicio estético y sus *condiciones* formales, en tanto sea útil para ella el que la conformidad con leyes de la acción, por deber, se haga al



---

modo, el objeto de la belleza de *Iphigenie*, la moral ilustrada, pone de manifiesto en los escitas las limitaciones propias de la sensibilidad humana que no es capaz de asumir aquello representado como inherente a la naturaleza y, por lo tanto, su estado de ánimo se encuentra violentado por esta incongruencia. Finalmente, debería ser la razón la que tomara a la imaginación como instrumento suprasensible para que obligara a aquella sensibilidad, incapaz de pensar subjetivamente la naturaleza, a una disposición hacia lo moral.

Éste sería en definitiva el efecto en los escitas al entrar en contacto con lo bello de *Iphigenie*, puesto que aquella ley ancestral y divina considerada como buena, se evidencia como no moral, ya que el estado de ánimo producido en la sublimidad por la relación entre razón e imaginación no encuentra su correlato en lo bello que representa la protagonista. Es decir, lo bello que simboliza *Iphigenie* deja de ser considerado como objeto para pasar a la esfera de lo sublime en tanto que es considerado como finalidad subjetiva en lo suprasensible del sujeto. Es así como la variación en su juicio de gusto hacia la hija de Agamenón posibilita la marcha de los griegos hacia su patria, puesto que en su supuesta divinidad se encuentra presente la moralidad de la que ellos también son partícipes, en tanto que el sentimiento de lo sublime que en ellos ha despertado el juego de la razón y la imaginación al entrar en contacto con *Iphigenie* ha condicionado su propia percepción de la deidad, puesto que aquella naturaleza anteriormente inescrutable por sus sentidos ha sido desvelada suprasensiblemente por el influjo de la propia razón en la imaginación, pudiendo así ésta intuir las ideas de aquélla.

Se hace relevante, según esta última consideración, la relación existente entre lo sublime y el *modo de pensar*, puesto que si no se ha descubierto en un primer momento aquella razón que rige la libertad, resulta imposible poder establecer un *sentido común*, común a todos, que pueda ser condición

---

mismo tiempo representable como estética, es decir, como sublime, o también como bella, sin perder su pureza [...]", *Crítica del Juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Espasa, Barcelona, 2013, pág. 203.

---

indispensable del Juicio estético. Para aclarar el mismo, Kant recurre a las máximas del entendimiento común, es decir, *1ª Pensar por sí mismo*, *2ª Pensar en el lugar del otro*, y, finalmente, *3ª Pensar siempre de acuerdo consigo mismo*. Todas estas premisas apuntan a aquello ya descrito en relación a los escitas en el primer capítulo del presente estudio, puesto que la primera máxima, propia del entendimiento, es la del pensar libre de prejuicios, es decir, la heteronomía de la razón en la que se encontraban los escitas; la segunda podría definirse como la extensiva, con la cual el hombre, según el modo de pensar y desligándose de los condicionantes particulares subjetivos, sería capaz de reflexionar “[...] aus einem allgemeinen Standpunkte (...) über sein eigenes Urteil reflektiert [...]”<sup>258</sup>, con lo cual esta máxima sería la que concerniría al Juicio propiamente; y la tercera, propia de la razón, sería la que facilitaría un pensar consecuente.

Para Kant, el sentido común se correspondería más adecuadamente al gusto y no al entendimiento, y por eso lo denomina *sentido común estético* para diferenciarlo del lógico. No obstante, hay que tener en cuenta que el *sentido común estético* se diferencia del entendimiento sano, en tanto que aquél se basa en un sentimiento y éste en un concepto. En consecuencia, el sentido común estético entendería el efecto de la mera reflexión sobre el estado del ánimo. Por lo tanto, si el hombre en el juego de la imaginación y el entendimiento es capaz de comunicar sus propios pensamientos, es de suponer que la imaginación en su libertad puede despertar al entendimiento y éste, sin concepto alguno dado, poner a la anterior en su juego de facultades para así poder comunicar, no como un pensamiento, sino como un sentimiento interior de un estado de ánimo conforme a fin provocado por la representación. En otras palabras, “die allgemeine Mitteilbarkeit der Empfindung (des Wohlgefallen oder Mißfallens), und zwar eine solche, die ohne Begriff stattfindet, die Einhelligkeit, soviel möglich, aller Zeiten und Völker in Ansehung dieses Gefühls in der Vorstellung gewisser Gegenstände ist das empirische, wiewohl schwache und

---

<sup>258</sup> Ibídem, pág. 146. “[...] sobre su propio juicio desde un punto de vista universal [...]”, *Crítica del Juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Espasa, Barcelona, 2013, pág. 236.

---

kaum zur Vermutung zureichende Kriterium der Abstammung eines so durch Beispiele bewährten Geschmacks von dem tief verborgenen, allen Menschen gemeinschaftlichen Grunde der Einhelligkeit in Beurteilung der Formen, unter denen ihnen Gegenstände gegeben werden”<sup>259</sup>.

Para concluir en el caso de los escitas cabría cuestionarse qué es lo que va primero la razón o el juicio. Según todo lo anterior, puesto que ambas son facultades autónomas del espíritu humano cuyos principios *a priori* legislan el conocimiento humano en dos de sus tres diferentes aplicaciones, la pregunta resulta dentro del sistema kantiano incongruente. Por lo tanto, podría resolverse a favor de la belleza, en tanto que los escitas, como personas, serían poseedoras de las tres facultades totales del espíritu y sería lo bello lo que las prepara para su ascensión a la moralidad ilustrada. Dicho de otro modo, es la belleza de un objeto artístico la que en su determinación en el sentimiento de placer puede templar una razón mal entendida.

Se evidencia con todo lo anterior una belleza en parte intelectualizada, ya presente en el estudio de Winckelmann, que debería ser patrimonio universal del sentido común estético, es decir, un *ideal de belleza* que sirva de paradigma al resto. No obstante, no habría regla objetiva alguna del gusto que determinara, por medio de conceptos, lo que fuera bello, puesto que todo juicio estético tiene su fundamento de determinación en el sentimiento del sujeto y no en un concepto del objeto. Se vislumbran aquí los diferentes conceptos que servirán de base para la descripción estética de *Iphigenie* en el siguiente apartado.

---

<sup>259</sup> Ibídem, pág. 72. “La comunicabilidad general de la sensación (de la satisfacción o disgusto), de tal índole que tenga lugar sin concepto, y la unanimidad, en lo posible, de todos los tiempos y de todos los pueblos, en lo que toca a ese sentimiento en la representación de ciertos objetos, tal es el criterio empírico, aunque débil, y que alcanza apenas a poder conjeturar que un gusto conservado así, por medio de ejemplos, proviene de la base profundamente escondida, y común a todos los hombres, de la unanimidad en el juicio de las formas bajo las cuales un objeto es dado”, *Crítica del Juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Espasa, Barcelona, 2013, pág. 161.

---

### **V.1.c. *Iphigenie* o de lo bello a la sublimidad**

“Si la razón hace al hombre, es el sentimiento el que le guía”<sup>260</sup>

Con todo lo descrito hasta el momento podría concluirse que lo bello no se adhiere a ningún tipo de interés, sea de utilidad o de bondad; *place* en la pura contemplación sin intención segunda; y la satisfacción que produce ha de ser de alguna forma necesaria, puesto que va unida a la exigencia de que todos declaren bello un mismo objeto, es decir, que genere un juicio de gusto que encierre una *pretensión de universalidad subjetiva*. Consecuentemente, la *complacencia* en lo bello es la única satisfacción libre, ya que “ein Gegenstand der Neigung und einer, welcher durch ein Vernunftgesetz uns zum Begehren auferlegt wird, lassen uns keine Freiheit, uns selbst irgend woraus einen Gegenstand der Lust zu machen”<sup>261</sup>. Es de vital importancia en este sentido separar lo que se podría considerar como el *pensar moral* del *gusto moral*. En lo que se refiere al primer aspecto se podría incluir al regente *Thoas*, por ejemplo, puesto que como representante legítimo de unas costumbres sin virtud se mueve exclusivamente por un mandato, el cual produce una exigencia, con lo que deja poco de objetivo en el juicio de las mismas al resto, es decir, no permitiría este juicio interpretar el mandato, ya que, como mandato que es, ha de cumplirse sin poder oponer objeción alguna. Por otro lado, *Iphigenie* puede considerarse un objeto bello debido a que la satisfacción que promueve juega con los mismos objetos de la inclinación o mandato, para así establecer un gusto moral que no se adhiera a ninguno de aquellos dos y promover así que el juicio de gusto hacia ella sea asentido por todos aquellos que se encuentran en su radio de acción. Dicho de otro modo, como objeto estético bello prepara al resto a amar algo, aquella moralidad adscrita a la propia humanidad, y esa estima promueve una sublimidad en el estado de ánimo de sus congéneres,

---

<sup>260</sup> Rousseau, J. J., *Julia, o la nueva Eloísa*, Trad. Pilar Ruiz Ortega, Editorial Akal, Madrid, 2007, pág. 357.

<sup>261</sup> Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, Felix Meiner Verlag, Leipzig, 1922, pág. 47. “Un objeto de la inclinación y uno que se imponga a nuestro deseo mediante una ley de la razón no nos dejan libertad alguna para hacer de algo un objeto de placer para nosotros mismos”, *Crítica del Juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Espasa, Barcelona, 2013, pág. 135.

---

determinante en el sentimiento de placer o dolor, puesto que invita a respetarlo altamente, incluso en contra del propio interés sensible, en tanto que tiene un valor suprasensible.

Otra cuestión a considerar en relación a *Iphigenie* es que *el juicio de gusto es completamente independiente del concepto de perfección*, ya que tal perfección va unida siempre a la idea de una *finalidad objetiva*, la cual puede ser externa, en relación a la *utilidad* del mismo objeto representado, o interna, sobre la *perfección* del mismo. En general se ha identificado el concepto de belleza con esta perfección pero Kant supone que tal hecho no sería en modo posible sin tener en consideración otro aspecto importante. La *perfección cualitativa* de un objeto podría definirse como la correspondencia que se establecería entre el concepto de su finalidad objetiva, *lo que la cosa deba ser*, y lo diverso representado en el mismo objeto en relación con aquel concepto que posibilita la propia existencia del mismo. Para que tal concordancia en la perfección cualitativa sea efectiva el fin del objeto, el concepto que lo fundamenta, tiene que ser percibido en primera instancia para poder representarse la finalidad objetiva del mismo. Ahora bien, “das Formale in der Vorstellung eines Dinges, d. i. die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu Einem (unbestimmt, was es sein solle) gibt für sich ganz und gar keine objektive Zweckmäßigkeit zu erkennen; weil, da von diesem Einen als Zweck (was das Ding sein solle) abstrahiert wird, nichts als die subjektive Zweckmäßigkeit der Vorstellungen im Gemüte des Anschauenden übrigbleibt, welche wohl eine gewisse Zweckmäßigkeit des Vorstellungszustandes im Subjekt, und in diesem eine Behaglichkeit desselben, eine gegebene Form in die Einbildungskraft aufzufassen, aber keine Vollkommenheit irgendeines Objekts, das hier durch keinen Begriff eines Zwecks gedacht wird, angibt”<sup>262</sup>. En otras palabras, el fin

---

<sup>262</sup> Ibídem, pág. 67. “Lo formal en la representación de una cosa, es decir, la concordancia de lo diverso con lo uno (sin determinar qué deba ser éste), no da por sí a conocer absolutamente ninguna finalidad objetiva, porque como se ha hecho abstracción de ese uno como *fin* (lo que deba ser la cosa), no queda en el espíritu del que tiene la intuición nada más que la finalidad subjetiva de las representaciones, la cual, si bien indica una cierta finalidad del estado de la representación en el sujeto y en éste una facilidad para aprehender con la imaginación una forma dada, no indica, empero, la perfección de objeto alguno, que ahí no es pensado mediante

---

mismo de *Iphigenie*, el concepto que posibilita su propia existencia, queda abstraído por su autónoma pertenencia a la toda humanidad, por lo que cada cual puede aprehender lo diverso en ella, puesto que no es caracterizada por nada particular, específico o condicionable, ya que la forma en la que se ha personificado su concepto no da a entender nada de él, sino que es el entendimiento individual, determinante también en el juicio, el que ha de discernir sobre aquello representado, en tanto que ha provocado un cambio en el estado de ánimo del sujeto, el cual será concluyente en el sentimiento de placer. Con tal proceder, esclareciendo el entendimiento, no como facultad del conocimiento de un objeto sino como facultad de determinación del juicio, la relación que se establece entre el sujeto y el sentimiento que ha provocado la representación en éste se posibilita, en consecuencia, la regla universal del juicio estético.

Según lo anterior puede constituirse otra diferenciación interesante entre los griegos, *Pylades* y *Orest*, y los escitas, *Thoas* y *Arkas*. Kant distingue dos tipos de belleza: la *belleza libre*, aquella que “[...] setzt keinen Begriff von dem voraus, was der Gegenstand sein soll [...]”<sup>263</sup>, y la *belleza adherente* o *condicionada*, la cual “[...] setzt einen solchen und die Vollkommenheit des Gegenstandes nach demselben voraus”<sup>264</sup>. Tomando las definiciones anteriores podría considerarse a los escitas como no conocedores del fin que promueve *Iphigenie*, ya que como supuestos incivilizados desconocen la posibilidad de su misma existencia. Los griegos, sin embargo, son conocedores del mismo o, por el contrario, han anulado el mismo en su razón, *Orest* por un entendimiento malsano y *Pylades* por un interés particular. Por lo tanto, aquellos griegos podrán enunciar un *juicio de gusto aplicado*, en tanto que son conocedores del fin que representa la misma *Iphigenie*. Los escitas, como supuestamente no conocedores del fin que su sacerdotisa proclama, serían capaces de emitir un

---

concepto alguno de un fin” , *Crítica del Juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Espasa, Barcelona, 2013, pág. 156.

<sup>263</sup> Ibídem, pág. 69. “[...] no presupone concepto alguno de lo que el objeto deba ser”, *Crítica del Juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Espasa, Barcelona, 2013, pág. 158.

<sup>264</sup> Ibídem. “[...] presupone un concepto y la perfección del objeto según éste”, *Crítica del Juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Espasa, Barcelona, 2013, pág. 158.

---

*juicio de gusto puro*. En consecuencia, al emitir sus juicios los escitas se atenderían a una belleza libre y los griegos a una adherente.

Se llega finalmente al objeto del presente estudio sobre la *Iphigenie* de Goethe, una moral capaz de despertar en el resto su propia humanidad a partir de la forma en la que la sacerdotisa de Diana está constituida. En consecuencia, es preciso establecer los parámetros del *ideal de belleza* según el ideario kantiano de los que aquella es representación para así entender de forma justa las posibilidades de la misma en su acción dramática, puesto que si en el primer capítulo se describió la razón que gobierna la libertad humana, en el segundo se detalló cómo la psicología puede servir de base empírica para el estudio de la misma moral humana y en el tercero se estableció el marco estético-helenístico donde se fundamentaría el ideal de belleza, es en el presente capítulo donde aquella condensación estética de la moral ilustrada encuentra definitivamente su justificación trascendental.

### **V.1.c.1. De la idealidad de lo humano**

A pesar de que desde un primer momento se apunta a que en la unión de lo bello con lo bueno el juicio de gusto gana en fijación, es aquí donde la obra de Kant se intuye más conflictiva, puesto que el hecho de adscribir una moralidad a una belleza refutaría de forma alarmante toda su obra. Un *ideal* podría definirse como aquel objeto individual que se acomoda a una idea, en tanto que una *idea* es un concepto de la razón. En consecuencia aquel juicio del gusto que se satisface de acuerdo a una idea de la razón sería el *ideal de lo bello*. Sin embargo, este ideal para poder ser un objeto del juicio estético no debe descansar en concepto alguno, sino que debe ser solo un ideal de la propia imaginación. Se encuentra aquí una de las propiedades más significativas de la estética de Kant que la une con aquella de Winckelmannn, en tanto que la belleza que debe ser la base del ideal no puede ser en modo alguno una belleza *vaga*, sino que es en parte una belleza *fijada* por el concepto de finalidad

---

objetiva, puesto que dicho ideal debería encontrar como apoyo intelectual del juicio alguna idea de la razón que fuera capaz de determinar *a priori* el mismo fin en el que descansa la propia posibilidad interna del objeto. Dicho de otro modo, una belleza que sea en parte intelectualizada, ya que el objeto que la personifica no deriva hacia un juicio de gusto que sea totalmente puro. En efecto, *Iphigenie*, como persona autónoma y poseedora en sí misma del fin de su propia existencia, puede determinarse a sí misma sus fines por medio de la razón humana o establecer la necesaria concordancia entre aquello percibido externamente y aquello dictado por los mismos fines de su razón para poder luego juzgar también estéticamente esta correspondencia establecida autónomamente por ella misma, instaurando de tal manera un ideal de la belleza que es el fundamento de su misma posibilidad interna como objeto estético.

Por todo lo anterior, se hace evidente que el ideal de belleza solo puede esperarse en la figura humana, puesto que es en ella donde puede darse la expresión de lo moral, en la medida en que ésta puede placer universalmente. Según la *idea normal estética*, “[...] eine einzelne Anschauung (der Einbildungskraft) ist, die das Richtmaß seiner Beurteilung, als eines zu einer besonderen Tierspezies gehörigen Dinges, vorstellt [...]”<sup>265</sup>, podrían darse en las representaciones de las figuras de otras especies animales *prototipos* de su belleza particular e incluso es a partir de esta misma norma con la que se establece, a partir de la misma experiencia, los elementos que constituyen también la propia especie humana para que la propia exposición de la misma no contradiga ninguna de las condiciones bajo las cuales una persona puede considerarse bella. Y, por otro lado, según la *idea de la razón* “[...] die Zwecke der Menschheit, sofern sie nicht sinnlich vorgestellt werden können, zum Prinzip der Beurteilung seiner Gestalt macht, durch welche, als ihre Wirkung

---

<sup>265</sup> Ibídem, pág. 74. “[...] una intuición individual (de la imaginación) que representa la común medida del juicio del hombre como cosa que pertenece a una especie animal particular [...]”, *Crítica del Juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Espasa, Barcelona, 2013, pág. 163.



---

in der Erscheinung, sich jene offenbaren”<sup>266</sup>. Como consecuencia de ambas, si la idea normal sería la que dictaminara cómo debe ser lo que puede placer universalmente por su acomodo en la correcta proporción, sería solo la idea moral del sujeto que juzga la que establecería la finalidad en la representación de la figura más acorde a la común medida universal del juicio estético de cada individuo de la especie humana. En definitiva, la exposición de ideas morales y mostrar la alianza de la razón con una voluntad santa, revelar una serena sencillez como espejo de la paz interior o proceder conforme a una templanza de las emociones en la acción dramatizada son aspectos que solicitan ideas puras de la razón, además de una gran fuerza de la imaginación, tanto para aquél que juzga como para aquél que pretende exponerlo. En otras palabras, es solo la humanidad en su razón la única capacitada para imaginar un mundo estético, una cultura, en el que su propia naturaleza quedaría simbolizada en la idealidad.

Tal y como indica Kant a menudo se califican objetos de la naturaleza o del mismo arte con propiedades que ponen como fundamento la idea de un juicio moral, un *edificio soberbio*, por ejemplo. Dicho proceso se hace factible en tanto que en el gusto deberían concordar todas las facultades superiores del conocer para no entrar en contradicción entre el fundamento de las anteriores y las aspiraciones de aquél, ya que si no fuera de tal forma el Juicio entraría en una heteronomía de las leyes de la experiencia como se da, por ejemplo, en el análisis práctico. Es decir, “der Geschmack macht gleichsam den Übergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse ohne einen zu gewaltsamen Sprung möglich, indem er die Einbildungskraft auch in ihrer Freiheit als zweckmäßig für den Verstand bestimmbar vorstellt und sogar an Gegenständen der Sinne auch ohne Sinnenreiz ein freies Wohlgefallen finden lehrt”<sup>267</sup>. Dicho de otro modo, podría establecerse definitivamente que el gusto

---

<sup>266</sup> Ibídem. “[...] hace de los fines de la humanidad, en cuanto éstos no pueden representarse sensiblemente, el principio del juicio de la forma del hombre mediante la cual aquéllos que se manifiestan como efecto en el fenómeno”, *Crítica del Juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Espasa, Barcelona, 2013, pág. 163.

<sup>267</sup> Ibídem, pág. 215. “El gusto hace posible, por decirlo así, el tránsito del encanto sensible al interés moral habitual, sin un salto demasiado violento, al representar la imaginación también

---

es la facultad de la sensibilización de las ideas morales, cuya receptividad es posible gracias al sentimiento moral propio de todo ser humano, con lo que el placer que despiertan las mismas no es personal, sino que el propio gusto lo declara válido para toda la humanidad, puesto que solo cuando la sensibilidad está de acuerdo con la cultura del sentimiento moral es posible la comunicabilidad del mismo. Se evidencia aquí uno de los aspectos más determinantes e indispensables de las *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* para el análisis posterior de la teoría estética schilleriana, entendida ésta como una indispensable interpretación de la obra de Kant, puesto que es en el mundo estético donde lo moral entra también en el reino de las representaciones, es decir, el reflejo simbólico de lo moral en este nuevo mundo de las apariencias es parte constitutiva del gusto, en tanto que se muestra allí la imprescindible comunión de las diferentes facultades humanas.

Una vez establecido lo que podría definirse como el ideal de belleza humano y la belleza que encierra el mismo como símbolo de la moralidad, se hace necesario también detallar lo que debería ser el arte bello. Kant distingue aquí diferentes tipos de arte según su misma intención: el *arte mecánico* sería aquel que pretende hacer comprender lo real de un objeto determinado y el *arte estético* sería el que solo trata de determinar el sentimiento de placer. Éste último por su lado podría diferenciarse entre *arte agradable* y *arte bello*. El agradable solo busca el goce en los sentidos por el placer producido por las sensaciones en las representaciones, pero lo “[...] schön ist das, was in der bloßen Beurteilung (nicht in der Sinneempfindung, noch durch einen Begriff) gefällt”<sup>268</sup>. Se prueba aquí una de las características esenciales de la protagonista del drama, en tanto que su fin consiste en despertar en el resto de

---

en su libertad como determinable conformemente a un fin para el entendimiento, y enseña a encontrar, hasta en objetos de los sentidos, una libre satisfacción, también sin encanto sensible”, *Crítica del Juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Espasa, Barcelona, 2013, pág. 305.

<sup>268</sup> Ibidem, pág. 159. “[...] bello es lo que place en el mero juicio (no en la sensación de los sentidos, ni mediante un concepto)”, *Crítica del Juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Espasa, Barcelona, 2013, pág. 249.

---

sus semejantes el placer que supone el reconocimiento propio de aquello representado en ella, la moral humana sin concepto alguno que dé paso al conocimiento empírico de la misma, puesto que dicho placer no ha nacido del mero goce de las sensaciones, como pretenderían *Orest* o *Pylades*, sino que resulta de la propia reflexión autónoma, más patente en *Thoas* y *Arkas*, en tanto que la universal comunicabilidad de aquello que revela ya conlleva implícitamente tal condición.

En una de las cualidades del arte bello otorgadas por Kant se evidencia aquella dificultad en la que se encontró Goethe para dar la apariencia de total naturalidad a su *Iphigenie* y que propició el intenso debate con su compañero artístico, puesto que a pesar de que se debe tomar conciencia de estar ante un producto del arte bello, éste debe parecer tan libre en su finalidad en la forma como si fuera un producto de la misma naturaleza. En otras palabras, la forma no es “[...] eine Sache der Eingebung oder eines freien Schwunges der Gemütskräfte, sondern einer langsamen und gar peinlichen Nachbesserung ist, um sie dem Gedanken angemessen und doch der Freiheit im Spiele derselben nicht nachteilig werden zu lassen”<sup>269</sup>. La propia intención del arte bello no debe aparecer como intencionada, puesto que debe ser considerado él mismo como naturaleza, y para tal fin la precisión en la aplicación de las reglas que indican como debe ser el objeto estético para que sea lo que debe ser, florecen aplicadas sin esfuerzo alguno, aunque el artista las haya tenido presentes en todo momento durante su creación estética. Se aprecia aquí la enunciación de *genio* que establecerá Kant en su obra, en tanto que será el único artista dotado de un talento natural capaz de dar la regla al arte.

---

<sup>269</sup> Ibídem, pág. 166. “[...] cosa de la inspiración o de un esfuerzo libre de las facultades del espíritu, sino un retoque lento y minucioso para hacerla adecuada al pensamiento, y, sin embargo, no perjudicar a la libertad en el juego de las facultades”, *Crítica del Juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Espasa, Barcelona, 2013, pág. 256.

---

### **V.1.c.2. De la afinidad por la naturaleza a la disposición para el sentimiento moral bueno**

Para que una obra de arte pueda ser considerada bella, aquél que la crea debe tener entre sus facultades del espíritu más desarrolladas la *imaginación*, el *entendimiento*, el *espíritu* y el *gusto*. La imaginación podría definirse como la facultad productiva del conocimiento capaz de poner en movimiento en una representación dada las ideas estéticas en el entendimiento, entendidas éstas últimas como “[...] diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann”<sup>270</sup>, puesto que al no estar concepto alguno determinado en la obra bella, extiende el mismo de forma ilimitada para que el entendimiento se ponga en movimiento en la representación, ya que aquello percibido no puede ser en modo alguno aprehendido. El entendimiento adecúa el conocimiento humano de la naturaleza de acuerdo a unas leyes, de ahí su movimiento ante la imposibilidad de aclaración ante lo que le muestra la imaginación en la experiencia de la representación. El espíritu sería “[...] das belebende Prinzip im Gemüte”<sup>271</sup>, en tanto que en la representación estética de algún concepto el alma se muestra abrumada ante la imposibilidad sensitiva de descifrar aquello también inexplicable para el propio entendimiento, puesto que no se refiere a concepto alguno, y sería entonces el mismo espíritu el que vivificara las diferentes facultades para interpretar aquello que no ha sido tenido en cuenta objetivamente en el concepto pero sí subjetivamente en la representación. Finalmente, el gusto sería la *disciplina* que se autoimpondría el mismo genio para así dar la legitimidad necesaria a sus obras bellas, “[...]”

---

<sup>270</sup> Ibídem, pág. 168. “[...] la representación de la imaginación que incita a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno, y que, por tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible”, *Crítica del Juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Espasa, Barcelona, 2013, pág. 257.

<sup>271</sup> Ibídem, pág. 167. “[...] el principio vivificante en el alma [...]”, *Crítica del Juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Espasa, Barcelona, 2013, pág. 257.

---

Klarheit und Ordnung in die Gedankenfülle hineinbringt [...]”<sup>272</sup> y adecuar al entendimiento todos aquellos conceptos puestos en juego por la imaginación en la representación.

Una vez cumplidas estas propiedades que definirían al genio, su obra de arte podría considerarse en ella misma como *original*, en tanto que el propio artista desconoce la regla que se ha dado a sí mismo en la imaginación para la propia creación, puesto que el arte bello no dispone de regla alguna con la posibilidad de ser transmitida mecánicamente; *ejemplar*, en tanto que sirva de modelo al resto, no para copiarla, antes al contrario, para seguirla en su belleza y proyectarla hacia la posteridad; *natural*, en tanto que el ser humano siendo consciente de estar ante una bella representación de una cosa pueda llegar a considerarla como un objeto bello propio de la naturaleza; y finalmente *inimitable*, puesto que no hay precepto o concepto alguno que la defina determinadamente al entendimiento.

A pesar de todas las propiedades definidas anteriormente con posibilidad de entablar una correspondencia tanto con el talento natural y genial de Goethe como con el objeto estético de su bella *Iphigenie*, existiría otra característica fundamental que lo uniría de forma indisoluble con la filosofía kantiana. Aquella *vuelta a la naturaleza* tan recurrente en la obra de Jean-Jacques Rousseau influyó probablemente de forma decisiva en la mentalidad de Goethe, sin embargo tal afinidad presentada en las diferentes investigaciones de su *Naturwissenschaft* establece un paralelismo más interesante con la tercera crítica de Kant. Ernst Cassirer ya apunta en su famosa obra *Rousseau, Kant, Goethe*<sup>273</sup> que dicha correspondencia es de vital importancia para construir puentes temáticos entre ambas mentalidades privilegiadas, puesto que es en el estudio de la misma naturaleza que el hombre puede encontrar la esencia ideal de sí mismo. Aquella casi obsesiva investigación sobre la *Urpflanze*, idea

---

<sup>272</sup> Ibídem, pág. 175. “[...] introducir claridad y orden en la multitud de pensamientos [...]”, *Crítica del Juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Espasa, Barcelona, 2013, pág. 265.

<sup>273</sup> Cassirer, E., *Rousseau, Kant, Goethe*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1991.

---

prácticamente platónica basada en una superintuición, demuestra su interés por llegar a un principio empírico que otorgue un papel indiscutible a los sentidos como facultades del conocimiento. Dicho de otro modo, buscar aquella planta primigenia que pueda determinar al resto en su evolución para así establecer un patrón natural que pudiera ser un reflejo de aquella idea *a priori* que también determina a la misma razón.

Desde antiguo se había considerado signo de un buen carácter moral el tomar un interés por lo bello en general, puesto que con tal proceder todas aquellas actividades del hombre empujadas por una interior disposición natural tendían hacia el fin último de la humanidad, hacia el bien moral. En otras palabras y como indica Kant, aquél que toma un interés en la belleza de la naturaleza se le puede presuponer un alma buena, con lo que su espíritu muestra una disposición favorable al sentimiento moral. En consecuencia, se podría sospechar que Goethe pudo haber tenido una inclinación hacia el sentimiento moral, en tanto que parte de su obra dedica largas páginas a la belleza natural, y, por lo tanto, su *Iphigenie* estaría impregnada de todo aquel sentimiento moral propio del ser humano que es la cualidad necesaria y determinante que la perpetúa en la Historia del Arte como digno modelo clásico a tener en consideración para las futuras generaciones que pretendan una educación del gusto estético, una adecuación del propio Juicio a través del sentimiento.

## **V.2. La Naturaleza como esencia de la condición humana**

En este momento se hace necesaria una recapitulación de todo lo expuesto hasta aquí para poder así definir de forma conclusiva el presente y el siguiente apartado. En su época, la primera revista sobre Psicología en alemán y editada por Moritz pretendió comprender y hacer entender a sus coetáneos la psique humana para así conseguir desentrañarla e intuir la, permitiendo, por lo tanto, su definición práctica. Su estudio evidenció la necesidad de la mutua comprensión humana para la correcta evolución de la propia sociedad en consonancia con la

---

humanidad de la que todos sus integrantes son partícipes. Dicha característica se hace patente e imprescindible en el magacín a través de los diferentes casos descritos en los que la turbación de los sentidos ha tiranizado la libertad de la mente humana, con lo que se desvirtúa la percepción que se tiene de la realidad y, por lo tanto, impide el desarrollo personal en sociedad. Con este estudio práctico del comportamiento psicológico se quiso identificar el modelo ético kantiano, haciendo perceptible la moral ilustrada a través de los ejemplos médicos expuestos en la misma revista, puesto que Kant también da especial importancia al respeto individual y recíproco, ya que todo ser humano es igual al resto, en tanto que se configura él mismo como persona dotada de un entendimiento *sano*, libre y autónomo.

Por otro lado, la estética de Winckelmann y la descripción de la belleza presentada en su *Historia* han permitido proyectar hacia el futuro la idealidad humana, a través de la cultura helénica, en la cual la perfección de la comunión entre lo humano y lo natural se torna un lamento nostálgico de aquellas grullas que, después de su migración, no atisban ya en el horizonte aquello que fue antes la tierra protegida por unos dioses virtuosos, tal y como reflejó Friedrich Hölderlin en *Der Archipelagus*.

Posteriormente y retornando a Kant, será el propio Juicio el que, a través del sentido común estético, reconocerá aquellas obras en las que su artificiosidad es de tal forma construida que aparentan ser la misma naturaleza, aquélla que es el espejo de la propia perfección humana. En consecuencia, la Naturaleza y la idea clásica que se ha formado de ella misma el ser humano serán las que determinarán definitivamente la concepción estética de la época clásica alemana. Ella misma configurará y determinará el equilibrio de las propias necesidades de la persona, para así definir las leyes que regirán el propio raciocinio humano en su concepción de la misma. Con tal proceder, se permite una noción de la propia conciencia como persona en consonancia con el medio que le rodea, que le sirve de hábitat, para su relación social.

---

Finalmente para definir la concepción de la Naturaleza, “[...] welche den menschlichen Geist gebildet hat [...]”<sup>274</sup>, punto esencial en este apartado, se ha prestado especial interés a la mostrada en los diferentes escritos estéticos de Moritz, con el que Goethe entabló una amistad durante sus estancias en Roma, permitiendo así definir el origen de la esencia natural de la propia *Iphigenie*. Para tal fin, se establecerán dos apartados diferentes: en el primero de ellos, se presentarán algunos de los conceptos más relevantes de la estética de Moritz que guardan una estrecha relación con la *Iphigenie* de Goethe, y, en el segundo, cómo éstos pueden ser intuitos en la misma obra de arte.

### **V.2.a. La cultura clásica como aprendizaje de la naturaleza humana**

“Mein Denken soll mit der Natur harmonisch seyn, wie mein ganzes Leben”<sup>275</sup>

En los diferentes escritos de Moritz sobre estética se hace remarcable la influencia de Winckelmann con respecto a la herencia imprescindible de la cultura griega. Es ella la que afianza en el ser humano, durante su largo aprendizaje, el concepto de la belleza ideal para poder afrontar luego una reproducción o contemplación artística que haga perdurar aquello adquirido o descubrirlo por uno mismo, pues es aquella cultura la que ha perpetuado una imagen real y verdadera de la humanidad. Esta sería la característica más notable y decisiva para la definición de *Iphigenie* extraída de las diferentes disertaciones de Moritz durante los años 1785-1793 y podría resumirse según lo enunciado en el texto *Über die Würde des Studiums der Altherthümer*, “suchen wir nun von dem schönen Alterthum ein getreues Bild in uns zu unterwerfen, so ist dies ein nicht zu raubender Schatz, an dem wir uns oft in stillen Stunden ergötzen, indem unser Geist sich unmerklich den Begriffen des

---

<sup>274</sup> Moritz, K. P., *Die Signatur der Schönen und andere Schriften zur Begründung der Autonomieästhetik*, Philo Fine Arts, Hamburg, 2009, pág. 17.

<sup>275</sup> Moritz, K. P., *Schriften zur Ästhetik und Poetik – Kritische Ausgabe*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1962, pág. 54.



---

höchsten Schönen nähert, in welchem unser eignes Entstehen und Vergehen sich gründet”<sup>276</sup>. Se descubre en su propia descripción como es lo heleno lo que se entremezcla con la psicología presentada en su revista para establecer un equilibrio necesario de los sentidos para el deleite estético, pues no los eleva hasta los extremos opuestos de la agitación insana que pudiese producir la experiencia estética, sino que establece una virtud equilibrada donde toda persona encuentra a su semejante.

Por otro lado, también se desprende de los mismos que el cultivo del propio arte puede propiciar la idea de formar parte de un determinado grupo social o pueblo, pero sin duda lo más interesante en todo este aspecto es que el aprendizaje de lo clásico y su imitación puede dar la idea de pertenencia a toda la humanidad. Lo clásico propicia el encuentro de un punto común que todo ser humano puede descubrir en su propia consciencia para establecer una afinidad psicológica y cultural necesaria con todo aquél que configura la sociedad humana. Con esta y la anterior propiedad se establecen, por lo tanto, los dos conceptos concluyentes en relación a *Iphigenie* en toda su persona y en la obra completa. Dicho de forma diferente, el equilibrio interior que pretende encontrar para su ser será el que intenta imprimir en su forma inteligible de actuar para, de tal modo, influenciar psicológicamente a sus congéneres, pero tal influencia moral no es admitida, ni en ella misma ni en la obra en sí, como superior a la que puedan adoptar el resto, sino que aquélla que ha sido heredada y que ella misma representa es la que cada persona puede encontrar en su propio seno como ser humano autónomo y libre. Es por tal motivo que ha sido de vital importancia el estudio de la psicología de Moritz, puesto que ha sido a partir de ella que se ha podido establecer aquello que se puede considerar moralmente correcto y, a partir de aquí, establecer el patrón ético que se considera adecuado para el ser social.

Según lo anterior, es necesario para la persona el conocimiento de sí misma para el deseado desarrollo personal y social que se espera. En tal sentido, el ser

---

<sup>276</sup> Ibídem, pág. 107.

---

humano es con diferencia el único animal dotado para encontrar en la Naturaleza lo más perfecto que ha sido creado, para así armonizar su pensamiento con aquélla. Si está preparado para encontrar lo más noble en la naturaleza, lo debiere poder encontrar también en su propio seno. Por lo tanto, también podría estar ilustrado para poder llegar a entender cuáles serían aquellas obras de arte en las que se intuye aquello noble y digno con lo que la propia naturaleza ha dotado al hombre. Estas obras en su experiencia provocan una sensación que hacen recordar al hombre que “[...] zu einem andern *Seyn* muß erst das *Werden* seinen Weg bahnen [...]”<sup>277</sup>, es decir, la búsqueda de la perfección personal y el aprendizaje humanístico son las aptitudes humanas que pueden propiciar un sentimiento de esperanza para el desarrollo futuro de toda la humanidad. También podría apuntarse aquí, avanzando a Schiller, que el arte es siempre la proyección ideal de una alternativa mejor, pero es de nuevo Winckelmann el que resulta decisivo para el clasicismo alemán, puesto que el arte clásico es el que ha elevado a su máxima expresión aquello bello y bueno con lo que el hombre ha sido configurado. Aquellos símbolos de belleza, sabiduría o fuerza que representaban los dioses griegos no eran más que las virtudes otorgadas a los hombres para su definición como persona. En consecuencia, son estos personajes dramáticos, a través del arte, los que establecen una relación con lo ideal que encierra el entendimiento humano. *Iphigenie*, por su parte, como heroína clásica pretende desprender de su seno toda aquella dignidad divina para mostrarse como bello ejemplo de su humanidad, puesto que, como Kant ya indicaba y Moritz confirma, la idea de Dios es una “[...] der erhabensten Gedanken, den die menschliche Seele denken kann”<sup>278</sup>. Es así, por lo tanto, como la propia esencia de la naturaleza de *Iphigenie* es concretada para poder ejercer el efecto psicológico y moral deseado como obra clásica, en tanto que mostrar lo bello del propio ser humano es uno de los asuntos más elevados que puede tratar la poesía.

---

<sup>277</sup> Ibídem, pág. 40.

<sup>278</sup> Ibídem, pág. 58.

---

Para que se produzca un verdadero conocimiento de uno mismo habría que dar también una especial importancia a la experiencia personal para la definición de la propia naturaleza humana. Son el conocimiento del medio natural, las relaciones consideradas que se establecen con el resto, el respeto por el entorno, entre otros aspectos, los que pueden dar las herramientas indispensables para la definición como persona. Se hacen plausibles aquí los paralelismos que se podrían establecer con las novelas de formación de Goethe, por un lado, con su *Wilhelm Meister*, y de Moritz, por el otro, con *Anton Reiser*, en las que se proyecta la necesidad de constituir una simbiosis con la sociedad y la naturaleza para el adecuado desarrollo psicológico. De forma contraria, la mente devendría insana al no poder definirse dentro de la totalidad que se establece con la naturaleza. La imagen de esta totalidad, de pertenencia humana, es esencial en la estética de Moritz, sobre todo para aquel artista que pretendiera embellecer aquello que le acontece en su particular andadura, puesto que se establece un estrecho vínculo con el medio natural y da el estilo verdadero para su dramatización.

Tal símbolo de totalidad también debería establecerse intelectualmente entre aquellos dioses puestos en escena y la propia naturaleza humana. Es solo de tal forma que puede producirse el juego de las facultades kantiano en la experiencia estética según Moritz, puesto que para que se produzca la mencionada totalidad, la unión entre lo definido representado y el significante espectador, el receptor de la misma obra de arte, y sin duda el mismo artista, debiere preguntarse en su fuero interno el porqué de la posible igualdad que puede establecerse entre su propia naturaleza y la divina representada. Es esta la condición indispensable para que la alegoría expuesta pueda encontrar su respuesta ya que, como indica Moritz, es más fácil simbolizar la fuerza con la imagen de un león que mostrar las ideas morales y, por lo tanto, es aquí donde el autor debe mostrar su habilidad para crear imágenes que sean igual de eficientes para ambos casos y permitan a la imaginación desvelar a la conciencia aquello que se ha desgajado de la misma naturaleza humana. Es decir, “nicht nur die Einbildungskraft, sondern auch die urtheilende Kraft der

---

Seele, wird hier durch den treffenden Vergleichungspunkt zwischen Bild und Sache beschäftigt, und in ein lebhaftes Spiel gebracht”<sup>279</sup>. Se hace aquí evidente la necesidad de la filosofía kantiana puesto que, como precisa Moritz, el arte puede llegar a representar aquel ideal que la filosofía debiera enseñar. Finalmente, la armonía en la comparación halla su máxima expresión en el arte clásico, en tanto que, en el ideal construido del clasicismo, la imagen representada encuentra su contraposición inteligible de forma clara y evidente, ya que la comunión entre ambas es sana y agradecida, como la expresada en los semblantes de aquellos pastores que, después de su jornada, contemplaban el sol poniente con digna y benevolente complacencia por ser partícipes de aquello tan majestuoso con lo que habían sido regalados sus ojos.

### **V.2.b. La autonomía del arte**

Dos de los conceptos esenciales que se repiten a lo largo de los diferentes escritos de Moritz y que servirán para la entronización del arte en su autonomía son: la idea sobre la *utilidad* de la obra de arte y la idea de *in sich selbst vollendet*. Por un lado, una cosa útil lo es en tanto que, por ejemplo un cuchillo, sirve como herramienta para cortar algún material, es decir, encuentra su finalidad fuera de sí, puesto que ha sido creado para un fin que no se encuentra en su propia esencia como objeto. Por el otro, para poder considerar algún objeto *in sich selbst vollendet*, es decir, *en sí mismo acabado*, se establece la finalidad del objeto no en la persona misma, en el posible uso que se pueda hacer del mismo, sino en el propio objeto y, por lo tanto, lo bello que puede contemplarse en él es considerado como una totalidad autónoma que imprime su propio deleite a la persona. Dicho de otro modo, es como si su propia belleza fuera la que definiera cómo debe ser contemplada la satisfacción que ella misma produce como obra de arte. De tal forma, el objeto artístico y la confirmación del mismo como tal por parte del sentido común estético posibilitan al primero su verdadera existencia. Resumiendo de las dos

---

<sup>279</sup> Ibídem, pág. 284.

---

propiedades anteriores, una obra de arte que quiera ser considerada como bella debería encontrar su finalidad en su propio interior, no fuera de sí, es decir, ella misma representa una totalidad en sí y además ésta última es reconocible por el entendimiento humano. Resulta remarcable en tal sentido el paralelismo que puede establecerse entre la autonomía del sentimiento kantiano de placer o dolor como determinante para la facultad del Juicio, aplicada aquí para la autonomía de lo bello para poder concebir una obra de arte como unidad encerrada en sí misma. Ambos conceptos deben, por lo tanto, especificarse en su propia emancipación transcendental para poder sustentar a aquello que le sirve de facultad cognitiva, en el primer caso, y para poder alzar autónomamente una estética clásica, en el segundo.

Una de las cualidades indispensables para evidenciar lo bello de algún objeto es la nobleza en su manifestación. La sensación que produce la experiencia de lo noble, al igual que en las personas que buscan la belleza de su alma despreocupándose de lo externo, sirve de base para que lo bello que pueda representar una acción sea percibido por el raciocinio. Siguiendo un paso más adelante, podría decirse que la idea de lo noble sería utilizada por lo bello para mudarse en lo moral. Es decir, mientras que una acción buena remite no solo a la idea que suscita dicho movimiento, sino que también a la consecuencia del mismo acto, un acto noble, sin embargo, solo remite a la idea que lo genera. Se plasma aquí de nuevo la disyuntiva que representa la figura de *Iphigenie* para el pueblo escita, puesto que lo noble y lo bello se diferencian de lo bueno en tanto que los dos primeros en modo alguno deben ser útiles para poder ser considerados como bellos. En ningún momento se plantea la bondad de la ley divina de los tauros, sino que se cuestiona la nobleza del concepto que genera como consecuencia el sacrificio humano, puesto que no puede ser cualificado como noble, en tanto que no es una ley promulgada por un monarca libre y autónomo. Es decir, mientras que para lo bueno en sí, en tanto que remite a una consideración ética, no le afecta en su caracterización de bello la cuestión de la utilidad, para lo bello su remisión a algún tipo de utilidad ya destruye su propia pretensión a definirse como tal. En consecuencia, dicho movimiento entre lo

---

bello y lo moral mediante lo noble permite, a través del juego entre el intelecto y la imaginación, el reconocimiento de ambos conceptos para así propiciar su fijación<sup>280</sup>.

Para que todo lo anterior produzca su efecto necesario cabría destacar otro aspecto imprescindible, no solo para Moritz sino que obligatorio para el mundo clásico, y no es otro que lo verdadero. Es aquí de nuevo donde el espejo de idealidad de lo clásico es ineludible para la verificación de lo que se propone, en tanto que aquello que puede llegar a ser considerado como bello debe a su vez ser visto como verdadero, que encierre un paralelismo inconfundible con la propia naturaleza humana y a su vez encuentre también una cierta unanimidad en el sentido común. Se intuye aquí aquella estética heredada de Wieland en la que lo bueno, lo verdadero y lo bello son esenciales para que las gracias sean de lo más propicias posibles para la creación de una obra de arte bella, puesto que “[...] wenn er *wirklich*, was er darstellt, *wäre*, mit dem Zusammenhange der Natur, die ausser sich selber kein wirklich eigenmächtiges Ganze duldet, nicht ferner bestehen könnte: so führet uns dies auf den Punkt, wo wir schon einmal waren: daß jedesmal das innre Wesen erst in die Erscheinung sich verwandeln müsse, ehe es, durch die Kunst, zu einem für sich bestehenden Ganzen gebildet werden, und ungehindert die Verhältnisse des grossen Ganzen der Natur, in ihrem völligen Umfange spiegeln kann”<sup>281</sup>. De tal forma, la obra de arte evidencia al intelecto lo bello de su propia esencia interna, asociada ésta última a su misma voluntad para llegar a serlo (Werden) y ser a su vez reconocida por el entendimiento.

Con todo lo anterior, se hace palpable una de las características más notorias de la época moderna y que empezaba a florecer en el momento particular de

---

<sup>280</sup> Cabe destacar aquí que en modo alguno la finalidad de ninguna obra de arte es la de enseñar, sino que es mostrar aquellos conceptos bellos con los que ha sido configurada la propia naturaleza humana y, a través de esta verdadera representación de los mismos, poder llegar a educar al ser humano. Como ya se ha indicado con anterioridad, para tal fin ya existiría la Filosofía.

<sup>281</sup> Moritz, K. P., *Die Signatur der Schönen und andere Schriften zur Begründung der Autonomieästhetik*, Philo Fine Arts, Hamburg, 2009, pág., 45.

---

Goethe y sus contemporáneos. El desarrollo burgués y positivista propició el auge del comercio y, por lo tanto, poco a poco prácticamente todo pasó a ser considerado en función de una utilidad tasable monetariamente, en tanto que todo era susceptible de tener una demanda cuantiosa en el mercado incipiente. Es en este cruce donde la estética de Moritz se muestra más reveladora y definitoria para el clasicismo de Weimar: el arte en modo alguno debería caer en tal pretensión mercantilista y burguesa y debiere definirse autónoma y estéticamente para su preeminencia y salvación. Por lo tanto, la culminación de la institución burguesa del arte descrita en la obra de Christa Bürger encuentra finalmente su respuesta en Moritz, es decir, el propio desarrollo burgués propició la separación definitiva entre arte y sociedad, para así poder alejar de su propia concepción las corrientes sociológicas, filosóficas, políticas o económicas concurrentes en cada momento histórico-artístico. Tal consideración sirve de telón de fondo a una de las cartas de Moritz a Moses Mendelssohn, *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten*. En tal misiva, se muestra como de poco sirve escribir sobre la consideración de la belleza en la obra de arte para quienes poco la tienen en cuenta, puesto que existen *diferentes bellezas* con sus respectivos representantes, con lo cual no se puede alcanzar una unanimidad en lo verdadero, ya que con la pujante mercantilización de la sociedad lo útil deviene inútil y viceversa. El arte, por lo tanto, no debería caer en tal mentira, en tanto que su belleza no remite a concepto alguno de utilidad, tasación o finalidad. Finalmente, se llega a la máxima culminación de la *Weimarer Klassik* en la que Schiller tendrá un papel protagonista, en tanto que dicho progreso estético precisa de una sociedad educada en el mismo arte para su evolución. Una especie de élite social que abarca a toda la humanidad, puesto que es ella misma la que sirve de verdadera naturaleza de aquello representado en la obra de arte.

---

### **V.3. Hacia el Estado estético**

“Die Sprache stellt alles vor den *Verstand*, und der Dichter soll alles vor die *Einbildungskraft* bringen (darstellen); die Dichtkunst will *Anschauungen*, die Sprache gibt nur *Begriffe*”<sup>282</sup>

Difícilmente se encontraría otro ejemplo parecido en la historia de la literatura como el de Schiller, un poeta que voluntariamente suspende su trabajo creador (1787-1795) para llegar a un concepto claro y definido de su arte y lograr así la individualidad y perfección imperecederas de su obra poética madura. Fue durante este lapsus artístico en el que Schiller dedicó buena parte de su tiempo al estudio de la filosofía kantiana, para poder dar una nueva lectura de la misma adaptándola a su visión del mundo. Fue también durante este encierro, a partir de agosto de 1794, que se enmarca el inicio de su amistad con Goethe. Una de las manifestaciones que evidencian esta relación epistolar es la novela corta de Goethe *Der Sammler und die Seinigen*. En la última de las misivas de la novela se establece una clasificación de los artistas resultado de la correspondencia real entre los dos autores. Por su lado, Schiller, más orientado hacia la filosofía y la historia, daba la inspiración para un programa estético que desarrolló a partir de Kant. En varios ensayos esbozó un programa de educación estética, quizás provocado por el desarrollo de la Revolución francesa ya que, tanto él como Goethe, si bien estaban de acuerdo en el necesario cambio político y social, éste producido por la violencia les parecía una atrocidad.

Como ya se ha indicado con anterioridad, el interés por la educación del género humano, que arranca con Rousseau, es una constante característica de la época ilustrada. Se establece como premisa que el hombre es bueno por naturaleza y sólo de la ignorancia nace la maldad y, por lo tanto, el ser humano debe ser

---

<sup>282</sup> Schiller, F., *Kallias oder über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004, pág. 432. “El lenguaje coloca todo ante el entendimiento, y el poeta ha de conducirlo todo ante la imaginación (representar); la poesía requiere intuiciones, el lenguaje sólo proporciona conceptos”, *Kallias o sobre la belleza. Cartas a Gottfried Körner*, Trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Anthropos Editorial, Barcelona, 1990, pág. 105.



---

temperado para que aquélla no corrompa la sociedad. Es por dicho motivo la especial predilección por las novelas de formación y que empieza en Alemania su tradición con el *Agathon* de Wieland y culmina con el *Wilhelm Meister* de Goethe. La aportación más importante de Schiller para la educación cultural es a su vez el tratado más significativo para la autodeterminación estética de la etapa clásica, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, las cuales servirán de fundamento para el desarrollo teórico del Estado estético presentado en este apartado.

El arte juega un papel importante en el fomento de la felicidad general y para ello Schiller parte de la idea según la cual toda mejora que pudiera sufrir la sociedad, como constructo político, vendría de la mano de un ennoblecimiento del propio carácter humano representado a través de las obras de arte, en tanto que solo el arte es el instrumento capaz para tal fin, puesto que *bajo las influencias de una constitución estatal bárbara* el carácter no puede hacerlo por sí mismo. Para tal consumación, el hombre debe llegar a un equilibrio entre sus dos tendencias naturales, la sensorial y la racional, y para ello será el arte el instrumento imprescindible, puesto que *la cultura está obligada a impartir justicia a ambas*. Como justificación para su instrumentalización Schiller apela a la libertad del propio arte: éste no está sujeto a obligaciones reales, puede crear contraproyectos a la realidad histórica, para *crear el ideal a partir de la unión de lo posible con lo necesario*. Más adelante y para cerrar este capítulo, se mostrará en otro apartado la perspectiva goethiana y su visión mucho más *natural* en la cuestión tratada.

---

### **V.3.a. Das Ideal und das Leben**<sup>283</sup>

“Wenn also auf das sittliche Betragen des Menschen wie auf *natürliche* Erfolge gerechnet werden soll, so muß es Natur *sein*, und er muß schon durch seine Triebe zu einem solchen Verfahren geführt werden, als nur immer sittlicher Charakter zur Folge haben kann”<sup>284</sup>.

Aquella incapacidad de poder dotar a las ideas estéticas un carácter constitutivo, en tanto que no son capaces de instituir ningún conocimiento puesto que no se refieren a idea alguna, es decir, la indeterminación de la belleza presente en la *Crítica del Juicio* y que Schiller denomina *infinitud plena*, es la consecuencia directa que Kant acabe sentenciando que *no es posible principio alguno objetivo del gusto*. Posiblemente es esta afirmación la que advierta a Goethe de la imposibilidad de tratar ciertos aspectos de la teoría del arte, puesto que su afición a las ciencias empíricas no le hubiera permitido aceptar algo que pudiera ser solo concebido por el intelecto sin ninguna posible demostración práctica, sin que su ojo crítico pudiera conocer lo material en él. No obstante, a pesar de esta imposibilidad de establecer conocimiento alguno, sí que contribuyen a él, puesto que hacen sensibles a las representaciones intelectuales de las ideas de la razón. Es aquí donde toma importancia el concepto de lo sublime que, como ya se indicó con anterioridad, hace sensible la idea de la moralidad humana a través de su experiencia, la cual pone de manifiesto el carácter suprasensible del hombre, en tanto que es representado como determinación de la razón práctica. De tal forma, el juicio estético se sustentará en gran medida en este carácter suprasensible de la persona, con lo que se establece una analogía entre belleza y moralidad, en tanto que lo estético

---

<sup>283</sup> *Das Ideal und das Leben* de Schiller se puede enmarcar dentro de la *Gedankenlyrik*, un tratado filosófico rimado dentro de la tradición de la poesía didáctica clásica en el que el autor resume sus pensamientos sobre su educación estética. Los diferentes versos que aparecen a lo largo de este apartado forman parte todos ellos de este poema. (Schiller, F., *Das Ideal und das Leben*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band I, München, 2004, pág. 201).

<sup>284</sup> Schiller, F., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004, pág. 576. “Así pues, para considerar el comportamiento moral del hombre como una consecuencia *natural*, es necesario que ese comportamiento sea natural, y que el hombre sea inducido ya por sus propios impulsos a conducirse moralmente”, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Anthropos Editorial, Barcelona, 1990, pág. 129.

---

remite a lo suprasensible de la persona, y será esta analogía la que dará la clave para la visión antropológica de la teoría estética de Schiller.

Para esclarecer todo este aspecto, contraponer su visión a la de Kant en referencia a la objetividad del hecho estético y poder plasmar en sus *Cartas* la educación estética deseada, primero en su *Kallias oder über die Schönheit*, Schiller debe establecer como fundamento que *la belleza es libertad en la apariencia*, para que de tal forma la representación de la moralidad surja como natural en su experiencia estética. Schiller establecerá como concepto objetivo de la belleza la objetivación del mismo ser humano, con lo que la forma de tal objetivación se diferenciará entre la forma del objeto artístico en sí y la forma en tanto que representación estética de la subjetividad. La libertad, anunciada anteriormente, otorgada a la belleza se establece por el hecho de que la objetivación de la persona es determinada de forma autónoma, es decir, su posicionamiento al lado de la razón práctica es libre, por lo que aparece como si fuera la misma naturaleza humana. Se establece un nuevo dualismo entre belleza-libertad y sublimidad-subjetividad, con lo que la belleza no es solo el juego libre de imaginación y entendimiento, sino que abarca también la razón práctica en cuanto centro de la subjetividad. Finalmente, presentando la técnica, la adecuación a las reglas del arte en la producción artística que tiene también que aparecer como autodeterminada por la naturaleza del objeto, Schiller puede llegar a decir que *la belleza es naturaleza en conformidad con el arte*, o dicho de otro modo, la moralidad simbolizada es bella en tanto que la representación de la subjetividad es una autonomía impuesta a sí misma y por sí misma, una heautonomía, es decir, aparece como naturaleza libre, y además la técnica artística, que también debe surgir como naturaleza autónoma, es la responsable de que el objeto pueda alcanzar universalidad y necesidad. Con todo ello Schiller no se alejará en ningún momento de la belleza natural, la cual Kant considera como superior, ya que la *belleza artística*, más arriba definida, debería buscar el contenido de las propias obras en aquélla<sup>285</sup>.

---

<sup>285</sup> Más adelante se mostrará la importancia también en Goethe en la elección del objeto estético adecuado, del contenido de la representación, en su estudio del *Laocoonte*.

---

Tanto en Schiller como en Goethe, como también en Winckelmann y Kant, se presupone un ideal de belleza prefigurado, con lo que sobreviene necesario el conocimiento de unos cánones clásicos establecidos en los cuales la belleza natural es ya dada o representada como *belleza artística*. Es con esta pequeña definición de la belleza artística en el mundo schilleriano y contrapuesta en algunos aspectos a la de Kant, cuando uno puede adentrarse en el estudio de sus *Cartas*.

Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden  
Bleibt dem Menschen nur die bange Wahl<sup>286</sup>

Tal y como define el concepto de *alma bella* en *Über Anmut und Würde*, “in einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren [...]”<sup>287</sup>, Schiller introduce ya dos de los aspectos decisivos para su educación estética. Por un lado, se muestra la visión antropológica de su proyecto en tanto que considera el carácter moral o racional y el físico o material que constituyen por igual al ser humano, y por el otro, evidencia *el drama de su tiempo* y en el que se encontraba inmerso la sociedad debido, en gran medida, a la Ilustración. Según Schiller, es la misma cultura racional la que ha producido este desmembramiento en la constitución humana y ha sido de tal forma asimilado que también ha sido introducido en la misma constitución de los poderes políticos. El problema proviene del hecho de que en Grecia el hombre *recibió su forma de la naturaleza, que todo lo une*, y el hombre actual *recibió la suya del intelecto, que todo lo divide*. De tal forma, los dos diferentes caracteres humanos han ido desarrollándose por separado, indiferentes a la unidad que representan, por efecto de una concepción analítica que tiende a la fragmentación en el estudio de todo aquello que se le presenta como fenómeno. Se evidencia aquí una de las

---

<sup>286</sup> “Entre la felicidad de los sentidos y la paz del alma / tan sólo le queda al hombre una pavorosa elección”, *El ideal y la vida*, Trad. de Daniel Innerarity, Ediciones Hiperión, Madrid, 2002, pág. 63.

<sup>287</sup> Schiller, F., *Über Anmut und Würde*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004, pág. 468. “Sensualidad y razón, deber e inclinación armonizan en el alma bella [...]”, *De la gracia y la dignidad*, Trad. de Juan Probst y Raimundo Lida, Editorial Nova, Buenos Aires, 1962, pág. 16.

---

finalidades de la educación estética, que no es el arte en sí, sino que es la nobleza moral del hombre para que de tal forma ese nuevo *hombre estético* esté capacitado autónomamente para poder construir y constituir el *Estado estético*, el cual no sería factible hasta que “[...] die Trennung in dem innern Menschen wieder aufgehoben, und seine Natur vollständig genug entwickelt ist, um selbst die Künstlerin zu sein, und der politischen Schöpfung der Vernunft ihre Realität zu verbürgen”<sup>288</sup>.

Schiller, no obstante, fijándose en la historia de la humanidad, considera inevitable la fragmentación que ha sufrido el hombre en su constitución, con lo que se alejaba de aquella unidad natural del ideal griego, en tanto que la acumulación de tanto saber obligó al entendimiento “[...] sich von der Empfindung und Anschauung abzusondern, und nach Deutlichkeit der Erkenntnis zu streben [...]”<sup>289</sup>. Por lo tanto, los preceptos racionales de la Ilustración serán primordiales para la educación estética de Schiller, a pesar de que el desarrollo de los mismos habían propiciado la enajenación del propio ser humano respecto a su esencia, puesto que a su parecer aquéllos eran verdaderos y necesarios pero habían convergido erróneamente hacia una cultura eminentemente teórica, demasiado analítica, que prácticamente imposibilitaba para la acción o se había mostrado como ineficiente<sup>290</sup>. Es por tal motivo el rechazo a la cultura por parte de Rousseau, su abandono de la razón ilustrada, pero Schiller no se adscribe a su tan recurrente *retorno a la naturaleza*, sino

---

<sup>288</sup> Schiller, F., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004, pág. 589. “[...] no se suprima la escisión en el interior del hombre, y hasta que la naturaleza humana no se desarrolle lo suficiente como para ser ella misma la artífice y garantizar la realidad de la creación política de la razón”, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Anthropos Editorial, Barcelona, 1990, pág. 161.

<sup>289</sup> Ibídem, pág. 586.. “[...] a separarse de la sensación y de la intuición para bucar un conocimiento claro de las cosas”, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Anthropos Editorial, Barcelona, 1990, pág. 155.

<sup>290</sup> Para poder entender y enmarcar las *Cartas* hay que considerar dos aspectos primordiales. Por un lado, el desarrollo que tuvo la Revolución francesa y los Años del terror que la siguieron y, por el otro, la separación de la esfera social de la esfera individual en la vida de la persona producida durante la Ilustración, hecho al que contribuyó en gran medida Kant en su respuesta a *¿Qué es la Ilustración?*. Mendelssohn en su respuesta al proyecto ilustrado también diferenciaba entre la ilustración dirigida a la persona y la dirigida al ciudadano. Esencialmente estos dos motivos serían los que promovieron la educación estética y la idea de una constitución para un Estado estético.

---

que pretende una redención de la misma cultura que ha propiciado tal fracaso, pero esta vez a través de la belleza para dotar a la humanidad de una sociedad verdaderamente racional. Es la búsqueda de los posibles errores que han provocado la fragmentación de la constitución humana los determinantes en sus *Cartas*, partiendo de nuevo con los mismos principios de la razón ilustrada pero esta vez *ennoblecendo* el carácter humano a través del arte. Este ennoblecimiento pondría de nuevo en consonancia el carácter moral o racional y el carácter físico o material de la naturaleza humana, los cuales habían sido desgajados por el dominio racional. No obstante, la *nobleza moral* seguirá siendo el fin último del hombre, pero esta vez la moralidad llevará asociada a una nueva relación con la sensibilidad, la rehabilitación de su unidad, puesto que “[...] es gibt keinen andern Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht”<sup>291</sup>.

Das Unsterbliche in euch!<sup>292</sup>

De la dualidad carácter natural y carácter racional de la constitución humana surge el binomio impulso sensible e impulso racional. Ambos impulsos serían autónomamente determinantes para el ser humano y, por lo tanto, legislan de forma contrapuesta. Dicho de otro modo, mientras que uno tiende a la variedad el otro lo hace hacia la unidad, y si uno dicta leyes de obligado cumplimiento el otro se despierta con la experiencia de la misma vida. Para superar la oposición de estas dos legislaciones contrapuestas, Schiller presentará a la belleza como otra realidad sensible-racional que puede establecerse como término medio entre ambos. En otras palabras, *Orest* habría caído bajo las garras de su impulso sensible, permitiendo de tal forma que su carácter racional quedara totalmente nublado por unas Furias que rebajan su condición al mero instinto

---

<sup>291</sup> Schiller, F., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004, pág. 641. “[...] no hay otro camino para hacer racional al hombre sensible, que el hacerlo previamente estético”, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Anthropos Editorial, Barcelona, 1990, pág. 305.

<sup>292</sup> “Lo inmortal que hay en vosotros!”, *El ideal y la vida*, Trad. de Daniel Innerarity, Ediciones Hiperión, Madrid, 2002, pág. 71.

---

animal o, por el contrario, *Thoas* movido por su impulso racional, permitiría que su carácter natural fuera insensible al sufrimiento y dolor humanos, entronizándose por encima del resto de mortales por su rígida autocomplacencia moral. Como basculante entre los dos impulsos contrapuestos se encontraría la belleza artística de *Iphigenie*, en la que “so hoch die Vernunft auch stieg, so zog sie doch immer die Materie liebend nach [...]”<sup>293</sup>. En consecuencia, será la experiencia de la belleza la que entrelazará de nuevo los dos caracteres contrapuestos y constitutivos de la naturaleza humana, promoviendo un *libre juego* de los impulsos en el que ambos se complementan sin subordinaciones y se manifiestan autónomamente en su unidad indisoluble. Es decir, “es käme also darauf an, von dem physischen Charakter die Willkür und von dem moralischen die Freiheit abzusondern – es käme darauf an, den erstern mit Gesetzen übereinstimmend, den letztern von Eindrücken abhängig zu machen – es käme darauf an, jenen von der Materie etwas weiter zu entfernen, diesen ihr um etwas näher zu bringen – um einen dritten Charakter zu erzeugen, der, mit jenen beiden verwandt, von der Herrschaft bloßer Kräfte zu der Herrschaft der Gesetze einen Übergang bahnte und, ohne den moralischen Charakter an seiner Entwicklung zu verhindern, vielmehr zu einem sinnlichen Pfand der unsichtbaren Sittlichkeit diene”<sup>294</sup>. En definitiva, crear un nuevo carácter estético en el que lo sensible y lo racional encuentren su unidad que deviene autónoma por la experiencia de lo bello. Dicho carácter sería una disposición al juego de los impulsos en la que el hombre entra en el mundo de las ideas sin abandonar por ello el mundo sensible, armonizando con ello la necesidad natural (la moralidad descubierta

---

<sup>293</sup> Schiller, F., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004, pág. 582. “Por muy alto que se elevara la razón, siempre llevaba consigo amorosamente a la materia [...]”, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Anthropos Editorial, Barcelona, 1990, pág. 145.

<sup>294</sup> *Ibidem*, pág. 576. “Se trataría entonces de separar del carácter físico la arbitrariedad y del carácter moral la libertad, de hacer concordar al primero con las leyes y de hacer que el segundo dependa de las impresiones – de alejar un poco a aquél de la materia y acercársela a éste un poco más... y todo ello para crear un tercer carácter que, afín a los otros dos, haga posible el tránsito desde el dominio de las fuerzas naturales al dominio de las leyes y que, sin poner trabas al desarrollo del carácter moral, sea más bien la garantía sensible de esa invisible moralidad”, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Anthropos Editorial, Barcelona, 1990, pág. 127.

---

sensiblemente en la experiencia estética de lo bello viene referida como si fuera una manifestación de una moral primigenia de obligado cumplimiento) y la libertad racional (la moralidad concebida por la razón en la experiencia estética es concebida como libre en su autonomía en tanto se refiere a la propia subjetivización de la moral humana). Se manifiesta aquí de nuevo la importancia de la idea de la divinidad en tanto que puede llegar a representar lo ideal que puede contener el ser humano en su propia constitución. En otras palabras, “die Anlage zu der Gottheit trägt der Mensch unwidersprechlich in seiner Persönlichkeit in sich; der Weg zu der Gottheit, wenn man einen Weg nennen kann, was niemals zum Ziele führt, ist ihm aufgethen in den *Sinnen*”<sup>295</sup>.

Aber in den heitern Regionen,  
Wo die reinen Formen wohnen,  
Rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr<sup>296</sup>

Del anterior binomio surge una nueva dualidad entre estado natural<sup>297</sup> y estado moral. El estado natural surgiría imprescindiblemente de la propia naturaleza instintiva del ser humano, del propio impulso natural, caracterizado por la necesidad de satisfacer en todo momento aquello que requieren los sentidos. El estado moral surgiría como producto de la razón, una especie de contrato social que el hombre se daría a sí mismo por libre voluntad. Este nuevo estado moral tiene que representar en todos los ciudadanos la idea de una *humanidad pura y objetiva* para despertar su necesidad en sí y por sí. Para poder llegar al estado

---

<sup>295</sup> Ibídem, pág. 603. “El hombre lleva ya en su personalidad la disposición a la divinidad; el camino hacia ella, si se puede llamar camino a lo que nunca conduce a la meta, se le abre a través de los *sentidos*”, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Anthropos Editorial, Barcelona, 1990, pág. 197.

<sup>296</sup> “Pero en las regiones serenas / donde habitan las formas puras / ya no se escucha la ofuscada tempestad de los lamentos”, *El ideal y la vida*, Trad. de Daniel Innerarity, Ediciones Hiperión, Madrid, 2002, pág. 71.

<sup>297</sup> Resulta interesante aquí como Schiller en su carta número XXIV cita libremente la escena tercera del primer acto de *Iphigenie auf Tauris* para definir el estado natural en boca de la propia protagonista, la cual declama como era de furioso el instinto animal de los Titanes, “Zur Wut ward ihnen jegliche Begier, / Und grenzenlos drang ihre Wut umher”. (Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008, pág. 564. “[...] cualquier deseo volvíaseles furor y doquier sin tasa alguna desahogaban su rabia”, *Ifigenia en Tauride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Santillana Ediciones Generales, Tomo I, Madrid, 2003, pág. 748).



---

moral, el hombre debería desandar el camino por donde le había llevado su carácter natural e ir a encontrar por libre elección este nuevo estado moral, para “[...] das Werk der Not in ein Werk seiner freien Wahl umzuschaffen und die physische Notwendigkeit zu einer moralischen zu erheben”<sup>298</sup>. Este paso es de extrema importancia en la educación estética de Schiller, puesto que el hombre que ha vivido hasta entonces en un estado en el que todas sus necesidades físicas eran complacidas, debe abandonarlo para trasladarse a uno de intangible y solo visualizado en la propia razón, pero que es de tal forma constituido que el hombre de forma natural tendería a actuar en consonancia a aquella moralidad. No obstante, Schiller ya indica que para no hacer tan arduo el camino, de su salida de la inmadurez, en la idea de la autodeterminación humana es donde la belleza puede manifestarse con mayor poder, en tanto que como representación de la libertad de la persona, por su libre elección de aspirar a un estado moral, aquella belleza representada y experimentada devendría condición necesaria de la propia humanidad. Es aquí donde el carácter estético construido por Schiller devendrá imprescindible para que a través de él, gracias a la experiencia de la belleza que dota a esa idea de la moralidad representada la condición de sensible, el hombre pueda afianzar el paso hacia el estado moral, en el que todos los caracteres de la persona se vean reflejados como la unidad en su constitución que antes fue y que es posible de nuevo en este estado. Efectivamente, la partida de los griegos ha sido promulgada por un acuerdo entre los diferentes personajes que confluyen en el drama, evidenciando, por lo tanto, que este nuevo carácter estético ha propiciado el paso a los escitas del estado natural al moral por la misma experiencia de la belleza que representa *Iphigenie*. Evidentemente y como ya se ha indicado más arriba, dicho paso es factible para los escitas, en tanto que como seres humanos ya llevan la semilla que predispone al hombre a ello, es decir, “jeder

---

<sup>298</sup> Schiller, F., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004, pág. 574. “[...] transformar la obra de la mera necesidad en obra de su libre elección y elevar la necesidad física a necesidad moral”, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Anthropos Editorial, Barcelona, 1990, pág. 121.

---

individuelle Mensch, kann man sagen, trägt, der Anlage und Bestimmung nach, einem reinen idealischen Menschen in sich [...]”<sup>299</sup>.

Hier darf Schmerz die Seele nicht durchschneiden,  
Keine Träne fließt hier mehr dem Leiden,  
Nur des Geistes tapfrer Gegenwehr<sup>300</sup>

Para poder ascender a este nuevo estado moral es imprescindible que la persona evidencie en sí misma el *ánimo de libertad estética* que se produce en el estado estético. En tal ánimo se produce la indeterminabilidad absoluta en la que el ser humano es a la vez más productivo, tanto para el conocimiento como para la moral. Dicho de otro modo, una *libertad estética* en la que, por un lado, ninguno de los caracteres que constituyen al ser humano se siente sometido o subordinado al otro, es decir, pueden ejercer su libertad dentro de sus dominios y no sienten el efecto de la libre actuación de su contrapuesto, y, por otro lado, es la belleza la que indica el camino más noble hacia su humanidad. En tal momento de indeterminabilidad constitutiva determinada estéticamente el hombre se siente capacitado *para ser aquello que ha de ser* por libre voluntad, tal y como indica Schiller en *Über das Erhabene* al definir lo bello, “wir fühlen uns frei bei der Schönheit, weil die sinnliche Triebe mit dem Gesetz der Vernunft harmonieren [...]”<sup>301</sup>, puesto que es en este estadio en el que el hombre puede encontrar una *determinabilidad real y activa* que resulta ser la condición imprescindible para llegar al conocimiento y a una manera de ser y pensar. Es de tal forma, en el estado estético que promueve la experiencia de lo bello, que habiendo desligado de aquella experiencia toda razón física que le ata al estado natural, en el cual solo es un *agente pasivo* en tanto que solo se

---

<sup>299</sup> Ibídem, pág. 577. “Podría decirse que cada hombre en particular lleva en sí, en virtud de su disposición y determinación, un hombre puro e ideal [...]”, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Anthropos Editorial, Barcelona, 1990, pág. 129.

<sup>300</sup> “Aquí el dolor no puede romper el alma, / no corren lágrimas por el sufrimiento / sólo hay una valiente resistencia del espíritu”, *El ideal y la vida*, Trad. de Daniel Innerarity, Ediciones Hiperión, Madrid, 2002, pág. 71.

<sup>301</sup> Schiller, F., *Über das Erhabene*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004, pág. 796. “Nos sentimos libres con la belleza, porque en ella armonizan los instintos sensibles con las leyes de la razón”, *Sobre lo sublime*, Trad. de Alfred Dornheim y Juan C. Silva Lida, Editorial Nova, Buenos Aires, 1962, pág. 173.

---

actúa por necesidad, que “[...] sondert sich seine Persönlichkeit von ihr ab, und es erscheint ihm eine Welt, weil er aufgehört hat, mit derselben eins auszumachen”<sup>302</sup>. Para Schiller la cuestión ahora no es averiguar cómo el hombre pasa de la verdad a la belleza, porque ésta última ya se encuentra implícita en potencia en la primera, sino ver cómo se pasa de una realidad ordinaria y unos sentimientos vitales a una realidad estética y a unos sentimientos de la belleza respectivamente.

Con todo lo anterior se descubre unos de los aspectos finales a tener en cuenta en la educación estética del hombre según Schiller y no es otro que el de la *apariencia estética*, la cual es condición necesaria para que el Estado estético pueda llegar a ser un fenómeno tangible. Puede considerarse que el hombre en su camino estético ha vislumbrado su propia humanidad cuando ha empezado, tanto intelectual como sensiblemente, a *disfrutar en la apariencia* y ha desarrollado una *tendencia al adorno* y al *juego*. No obstante, Schiller establece que esta apariencia ha de ser estética para poder despertar el estado estético. En tal caso, la experiencia estética para poder ser definida como tal ha de ser *sincera*, en tanto que está desprovista de toda pretensión a la realidad, y *sustantiva*, en tanto que no necesita ayuda alguna por parte de la realidad. Construida de tal forma la autonomía de la apariencia podrá concluirse que cuando el hombre esté capacitado, de experimentar una apreciación libre y desinteresada de esta apariencia pura y estética, podrá visualizar entonces la humanidad en él. De tal forma el estado, la construcción del mismo, no se realiza de arriba abajo, en el que un déspota soberano, por ejemplo, pueda imponer sus propios deseos individuales como comunes a los de toda la especie, sino que es construido de abajo a arriba, a partir de la revolución interior que ha sufrido cada individuo al vislumbrar su propia humanidad en él, puesto que “hier also in dem Reiche des ästhetischen Scheins wird das Ideal

---

<sup>302</sup> Schiller, F., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004, pág. 651. “[...] separa su personalidad del mundo, y se le aparece un mundo, porque ha dejado de identificarse con él”, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Anthropos Editorial, Barcelona, 1990, pág. 331.

---

der Gleichheit erfüllt [...]”<sup>303</sup>. La construcción social edificada de tal forma no potenciaría las desigualdades puesto que la igualdad habría sido imprimida primero en el hombre estético y sería el artífice del mismo, el único capacitado autónomamente para tal fin. De tal modo se evitaría la destrucción del mismo, como se intentó durante la Revolución francesa, puesto que “die Schönheit allein beglückt alle Welt, und jedes Wesen vergißt seiner Schranken, solange es ihren Zauber erfährt”<sup>304</sup>. Se descubre con lo anterior aquella alma bella, un producto de su revelión interna, la cual posibilita la verdadera excelencia del carácter noble que *estriba en ser duro consigo mismo y blando con los demás*, pues en los obstáculos que encuentra para hacer despertar el estado estético en la representación de su humanidad ideal, es donde reside su propia belleza estética.

Para Schiller, *Iphigenie* no podía considerarse un alma bella por su falta de abnegación, pero posiblemente la intención de Goethe no era representar un alma bella, la cual solo puede proyectarse en la misma idealidad en la que se ha construido, sino un contrato social al estilo del de Rousseau, evidenciando sus labores políticas en la corte de Weimar, que sería promovido por y para la misma humanidad y en el que el reino de la igualdad sería impuesto por la belleza estética del mismo contrato. Finalmente se llega a la confirmación de lo planteado en el principio del presente trabajo en el sentido de que el Estado estético planteado por Schiller en su educación estética podría ver su reflejo en la *Iphigenie auf Tauris* de Goethe, en tanto que la belleza estética experimentada encuentra su plasmación física en un acto que evidencia la innata libertad del ser humano que promueve la igualdad. De tal forma se plasma con aquélla, con su apariencia estética, aquel proyecto de una Constitución para el mismo Estado estético en el que la belleza del ser humano

---

<sup>303</sup> Ibídem, pág. 669. “Aquí, en este reino de la apariencia estética, se cumple el ideal de la igualdad [...]”, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Anthropos Editorial, Barcelona, 1990, pág. 379.

<sup>304</sup> Ibídem, pág. 668. “Únicamente la belleza es capaz de hacer feliz a todo el mundo, y todos los seres olvidan sus limitaciones mientras experimentan su mágico poder”, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Anthropos Editorial, Barcelona, 1990, pág. 377.

---

encuentra la apariencia estética de su verdad, que no tiene porqué concordar con la misma realidad. Es aquí donde el hombre estético puede afirmar la humanidad que la naturaleza dispuso y realizó en él, puesto que la máxima de su ley será “*Freiheit zu geben durch Freiheit [...]*”<sup>305</sup>, la cual será aceptada como una naturaleza constitutiva del hombre. La obra ya ha ejemplificado en sí la posible belleza del ser humano, una moral ilustrada representada a través de lo estético, después cada uno es libre de seguir a partir de entonces sus preceptos o no. Es aquí donde reside la esencia de su autonomía como obra estética puesto que se ha unido lo ideal de la naturaleza humana con lo necesario de su vida social.

### **V.3.b. Una estética diletante**

A diferencia del compendio filosófico schilleriano, una de las problemáticas más palpables que se produce cuando se estudia la estética de Goethe es la imposibilidad de encontrar una única obra que amalgame toda su perspectiva en relación al arte. Toda su producción que hace referencia a tal vertiente de la filosofía se encuentra dispersa en diferentes obras de diversos temas y formas, cuando no en aforismo. El cuento de la *Serpiente verde* se descubre al final de aquellas conversaciones sobre moralidad de unos aristócratas alemanes emigrados por la guerra. Las *Confesiones de un alma bella* se integran dentro de la *Bildungsroman* de referencia en la literatura universal en su libro sexto. Toda su prosa autobiográfica muestra su conocimiento del arte y las propias experiencias en las que se le ha presentado para su estudio y contemplación, para finalmente emitir su propio juicio después. La estética kantiana es presentada por un amigo filósofo avergonzado de hablar de aquello de lo que no tiene conocimiento en *El coleccionista y sus allegados*. En *Arte y artesanado* se hace evidente su preocupación por el avance técnico e industrial

---

<sup>305</sup> Ibídem, pág. 667. “[...] dar libertad por medio de la libertad”, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Anthropos Editorial, Barcelona, 1990, pág. 375.

---

que favorece la *producción en serie* de ciertos grabados coloreados, con mucho prestigio en la Francia e Inglaterra del siglo XVIII, evidenciando, como Moritz, que las preferencias de la masa pueden aniquilar la propia intención del artista y sucumbir toda la sociedad a su aplastante totalidad. La importancia de Winckelmann en su aportación a la concepción de la Historia del Arte en su época y después de su muerte se descubre en el artículo publicado en 1805 en el volumen colectivo de la *Wiemarische Kunst-Freunde, Winckelmann und sein Jahrhundert*, o la indiscutible preeminencia de la noble herencia de la cultura clásica se manifiesta también en la introducción de la revista *Propyläen*. Un largo etcétera que abarcaría también estudios teóricos sobre la libre belleza en la naturaleza y la física o artículos publicados en las diferentes revistas literarias tan de moda en su época.

Posiblemente tal desestructuración en su planteamiento estético responde a su propia configuración personal, en tanto que como buen diletante, Goethe daba especial importancia a aquello que había influenciado al intelecto durante la experiencia cotidiana, y es por este motivo que se puede considerar que el estudio *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* describe ya las primeras impresiones que afectaron a su ser al entrar en contacto con suelo italiano y contemplar lo que fue la Magna Grecia, demostrando, por otro lado, su distanciamiento de la naturaleza indómita característica de sus escritos del *Sturm und Drang*. En el estudio se plasma aquella visión schilleriana de las tres naturalezas del objeto estético: la naturaleza del objeto en sí, la naturaleza de la materia representante y la naturaleza del propio artista. De tal forma, el manierismo es definido como el predominio de la naturaleza del artista sobre la de la forma, evidenciando, por lo tanto, que la esencia del estilo consiste en la *pura objetividad en la representación*. Para Goethe, como ser natural, aquello que le acontecía en Italia era sometido a su intelecto para su cuestionamiento y poder así formarse su propio juicio, no dejándose llevar por la bravía primera impresión sensorial. Tal valoración no era definida transcendentamente, como por ejemplo hizo Schiller para establecer su arte, sino que las narraba tal y como a él le habían acaecido, desvelando a su vez toda aquella base teórica

---

debatida con sus diferentes amistades. Su proceder resulta excepcionalmente natural, como si aquellos conceptos planteados en la estética de Moritz fueran tan evidentes que se descubren diariamente como por la evidencia de su necesidad, o como aquellos conceptos kantianos pueden servir de excusa para una conversación intrincada después de una representación teatral en la que la verosimilitud se torna verdad. En todos ellos, sin embargo, se evidencia la huella que dejaron cada uno de los compañeros artísticos en su ser y la evolución que le propiciaron como artista, puesto que tal y como él mismo escribe en su introducción a los *Propyläen*, “ein Briefwechsel bewahrt schon besser die Stufen eines freundschaftlichen Fortschrittes, jeder Moment des Wachstums ist fixiert [...]”<sup>306</sup>.

Una de las características más notables que va navegando por toda su producción estética es que Goethe se muestra en todo momento contrario a cualquier tipo de dogmatismo que encadene la libertad humana. En tal sentido, es manifiesta su apatía respecto al catolicismo, no como religión, puesto que consideraba que el estudio de lo *oculto* es necesario también para el conocimiento de la esencia de las cosas, sino por el dogmatismo que germina de cualquier credo. Este rigor es el que en algún momento es también recriminado tanto a Winckelmann como a Lessing, puesto que con tal inflexible proceder se acentúan unas propiedades del arte antepuestas a sus contrarios, descritas por contraposición y unilateralmente, es decir, una definición del mismo que no busca el término medio de las diferentes visiones excluyentes. Una expresión de lo mismo podría encontrarse en la disputa contemporánea sobre las fronteras de las diferentes artes plásticas en relación al estudio estético del grupo escultórico del *Laocoonte*, expuesto por aquel entonces para el deleite generalizado. Dicha encendida querella no parece tener gran importancia para su discurso estético, pues considera que aquéllas ya están bien definidas, aunque no bien entendidas. Para Goethe, no obstante, es

---

<sup>306</sup> Goethe, J. W., *Einleitung in die Propyläen*, Carl Hanser Verlag, Band 6.2, München, 1986, pág. 11. “Un intercambio epistolar preserva mejor las etapas de los avances de dos amigos. Cada momento del crecimiento está fijado”, *Introducción a Los propíleos*, Trad. de Miguel Salmerón, Editorial Síntesis, Madrid, 1999, pág. 91.

---

esencial escoger el momento adecuado de la acción mitológica, en este caso para su representación artística, es decir, haber sabido simbolizar, el artista en su obra, la verdad natural como principio supremo del arte griego, para que de nuevo el juego de las facultades kantiano entre en funcionamiento. Por lo tanto, otro aspecto indispensable que se desprende de lo anterior es qué se escoge o se inventa para representar como objeto artístico. Para dicha empresa Goethe recurre de nuevo al estudio del *Laocoonte*. Un *momento fugitivo* dentro del patetismo que encierra toda la imagen es el más idóneo para la escultura, despojándola, eso sí, de todo aquello particular y característico para personificar lo universal y natural que encierra el mismo objeto. De tal modo, en dicho momento fugitivo es donde el espectador puede percibir y entender el dolor del padre, el tránsito de un estado a otro, antes y después de la mordedura por parte de la serpiente, en la que todos los nervios y músculos se tensan y todos los fluidos corporales hierven ante el inevitable desenlace funesto. Pero para que este sufrimiento pueda ser percibido sensorialmente debe haber sido anteriormente experimentado por el espectador y es de tal forma como el entendimiento puede captarlo, entenderlo transcendentamente, es decir, se requiere de su parte material y espiritual para que la experiencia estética cierre su círculo, su totalidad autónoma, entre el objeto y el sujeto. Por lo visto, se había querido estudiar el movimiento del mármol del grupo escultórico a la luz de las antorchas, hecho que recuerda a aquella primera impresión ante la catedral de Strassburg en su juventud, la cual debía ser percibida bajo diferentes grados de luz a lo largo del día para su total asimilación. Tales anécdotas demuestran la importancia para Goethe del ojo como sentido del conocer, lo cual favoreció el desarrollo de sus estudios sobre la naturaleza.

Dos conceptos interesantes se intuyen de lo anterior. Primero, la división entre el ser natural y el ser racional de la condición humana, tema muy recurrente también en la obra de Schiller, y segundo, la importancia de nuevo de Kant en el conocimiento de la experiencia estética. En ambos sentidos Goethe despacha tal problemática de una forma mucho más clarificadora que el resto. Por un lado, deja patente que puesto que el hombre está formado por dos partes



---

indivisibles en su propia naturaleza, hecho que es muy frecuente también en la revista de Moritz, el arte debiere, por lo tanto, complacer a ambas. Por el otro, sin la complacencia sensorial en la misma experiencia estética, ya puede dar una razón lógica el entendimiento para su existencia verdadera, que la obra de arte no habrá mostrado la belleza que representa. En efecto, de tal forma es planteado por el amigo filósofo en la ya citada *El coleccionista y sus allegados* cuando interpela al *bocetista*, “aber der Mensch ist nicht bloß ein denkendes, er ist zugleich ein empfindendes Wesen. Er ist ein Ganzes, eine Einheit vielfacher, innig verbundner Kräfte und zu diesem Ganzen des Menschen muß das Kunstwerk reden, es muß dieser reichen Einheit, dieser einigen Mannigfaltigkeit in ihm entsprechen”<sup>307</sup>. Según lo anterior, se distingue uno de los aspectos que más acentúa la visión natural de Goethe en su concepción del arte y de la obra perfecta. Para que se produzca el ansiado reconocimiento como obra bella, a lo que ella misma en su perfección aspira, el tratamiento del tema u objeto artístico ha de tener en cuenta ambas tendencias naturales de la persona, y es en tal sentido que se describen dos planos paralelos para la producción artística: el *intelectual* y el *sensorial*.

Dejando de lado y no por ello menos importante al también mencionado *tratamiento mecánico*, que se refiere al uso que pueda hacerse de la materia a partir de cualquier órgano del cuerpo humano para dar al objeto artístico el don de la existencia y la realidad, primero cabría definir el *tratamiento intelectual* como el mecanismo que debería ahondar en la esencia interior del mismo objeto a representar para concederle su necesaria autonomía, y segundo, al *tratamiento sensual* como la herramienta capaz de dotar al mismo objeto de las cualidades imprescindibles para hacerlo perceptible a los sentidos y lo convierta a su vez en algo necesario debido al encanto que despierta. De forma contraria, el objeto artístico no podría ejercer su influencia en el organismo

---

<sup>307</sup> Goethe, J. W., *Der Sammler und die Seinigen*, Carl Hanser Verlag, Band 6.2, München, 1986, pág. 107. “Pero el hombre no sólo es un ser pensante, es un ser que también siente. Es una totalidad, una unidad de diversas fuerzas íntimamente relacionadas. El arte apela a esta unidad, debe estar a la altura de esta rica unidad, de esta simple variedad”, *El coleccionista y sus allegados*, Trad. de Miguel Salmerón, Editorial Síntesis, Madrid, 1999, pág. 157.

---

humano, puesto que “wer zu den Sinnen nicht klar spricht, redet auch nicht rein zum Gemüt [...]”<sup>308</sup>, dejando claro también que, en todo momento, es de suma importancia escoger con acierto aquello que será el mismo objeto a tratar artísticamente. Se intuye aquí de nuevo la Teoría de las Gracias de Wieland, donde la gracia de allí sería el tratamiento intelectual de aquí y el sensual de aquí la belleza de allí. Solo por el uso de determinadas palabras manejadas por Goethe para su planteamiento estético, sensual por material, por ejemplo, se evidencia su predilección por la misma naturaleza para describir conceptos que se refieren a la propia constitución humana como ente natural, no los enmascara con difíciles términos filosóficos o a través de enmarañadas disquisiciones metafísicas, sino que se enlazan con términos más afines a la psicología humana, mostrando otra vez su predilección por las ciencias más empíricas de la antropología.

Tres serían los aspectos que unen de forma más definitoria la relación artística entre Goethe y Schiller. Por un lado, se encuentra la cuestión del carácter de una obra. Ambos coinciden en que éste ha de armonizar con el de la época contemporánea a la de la creación artística, sin ser un discípulo de la misma, puesto que así puede dejar constancia de su huella en el espíritu del momento. En efecto, tanto Winckelmann como Kant están presentes en su pensamiento y su influjo se plasma en sus respectivas obras, pues ellos mismos fueron conscientes en su momento de la importancia de aquellos dos y cómo su influencia personal marcaría de alguna forma u otra la propia evolución de la historia del pensamiento humano y de la concepción estética. La evidencia de la magnitud del pensamiento kantiano, por ejemplo, se refleja en Goethe en su elogio a Winckelmann, “[...] kein Gelehrter ungestraft jene große philosophische Bewegung, die durch Kant begonnen, von sich abgewiesen, sich ihr widersetzt, sie verachtet habe [...]”<sup>309</sup>, y en Schiller en sus *Briefe*,

---

<sup>308</sup> Goethe, J. W., *Einleitung in die Propyläen*, Carl Hanser Verlag, Band 6.2, München, 1986, pág. 17. “Aquel que no hable con claridad con los sentidos, tampoco lo hará con pureza con el alma”, *Introducción a Los propileos*, Trad. de Miguel Salmerón, Editorial Síntesis, Madrid, 1999, pág. 97.

<sup>309</sup> Goethe, J. W., *Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns*, Carl Hanser Verlag, Band 6.2, München, 1986, pág. 372. “[...] ningún hombre culto puede impunemente apartar de sí,

---

“zwar will ich Ihnen nicht verbergen, daß es größtentheils Kantische Grundsätze sind, auf denen die nachfolgenden Behauptungen ruhen werden [...]”<sup>310</sup>. En este aspecto, surge una cuestión determinante también en la educación estética de Schiller, la *inmunidad histórica*, y que la obra *Conversaciones de emigrados alemanes* de Goethe puede ser entendida en contraposición a aquélla.

Tal cualidad del arte no es más que una prefiguración de la propia autonomía del mismo presentada a raíz de la apariencia estética, pero aquí las dos visiones se separan. Mientras que para Schiller es la humanidad la condición indispensable para alcanzar el cometido del arte, para Goethe es el propio artista el que se sitúa como condición para establecer de nuevo la unidad entre los dos caracteres humanos e instaurar de nuevo su vida individual en el seno de la sociedad. Se evidencia de lo anterior las dos visiones que ambos autores tenían respecto al concepto de genio, pero lo más interesante es que se evidencian dos caminos diferentes para alcanzar aquello que era el proyecto de la propia *Weimarer Klassik*, el restablecimiento de aquella unidad constitutiva destruida por la Ilustración. Sin embargo, entre ambos se establece una diferente aproximación a su estudio. Mientras que Schiller fue capaz de establecer una parada en el camino en relación a su propia creación artística para poder dedicarse al examen exhaustivo de aquello que estaba cambiando la general concepción de la realidad, Goethe, al menos en apariencia, *trivializa* toda aquella nueva visión filosófica para mostrarla de forma más pragmática, de forma más entendedora, fácil o lúdica, si se quiere, para presentar así, en ambos casos, aquello que sería determinante en la educación humana. Posiblemente Goethe sigue aquí a Moritz en su posicionamiento, muy afín

---

combatirlo o desdeñar ese gran movimiento filosófico iniciado por Kant [...]”, *Esbozos para una semblanza de Winckelmann*, Trad. de Miguel Salmerón, Editorial Síntesis, Madrid, 1999, pág. 206.

<sup>310</sup> Schiller, F., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004, pág. 570. “No he de ocultaros que los principios en que se fundamentan las afirmaciones que siguen son en su mayor parte principios kantianos [...]”, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Anthropos Editorial, Barcelona, 1990, pág. 112.

---

también al mundo de Wieland, en tanto que no sería necesario perder mucho el tiempo con cosas que podrían escapárseles de su comprensión a la mayoría de personas. Todo aquello referido a la belleza y a su posible descripción de forma teórica ha de ser expresado a través de la palabra y en ocasiones ésta puede resultar inconcreta, sobre todo en el caso de pretender llegar a expresar verbalmente aquello que posiblemente llega a unir de modo transcendente las dos diferentes e indivisibles tendencias humanas.

Con todo ello se vislumbra otra de las características de la estética de Schiller, más palpable en la obra de Goethe, y que sería el segundo nexo de unión entre ambos: el *impulso de juego* como herramienta para la total felicidad de la comunidad humana. La atolondrada y entrañable clasificación de los artistas a través de su forma en la imitación presentada en *El coleccionista y sus allegados* muestra, por un lado, el conocimiento del tema en cuestión, la base filosófica que sustenta tal categorización, y, por el otro, el estilo natural en la forma de presentarlo como aceptable a los sentidos. Ambos hacen poner en movimiento no solo el juego de las facultades sino que también las diferentes tendencias humanas. Dicho de otro modo, la belleza sería descrita como un impulso de juego, su principio de acción, que equilibra tanto el *impulso sensible* como el *impulso formal*, lo cual no es más que un espejismo de las dos facultades de conocer, el entendimiento y la razón kantianos, temperadas por la facultad de juzgar. De tal modo, “durch die Schönheit wird der sinnliche Mensch zur Form und zum Denken geleitet; durch die Schönheit wird der geistige Mensch zur Materie zurückgeführt, und der Sinnenwelt wiedergegeben”<sup>311</sup>. En efecto, tal proceder no es solo resolutivo en el mismo lector, sino que el mismo amigo filósofo experimenta tal proceso, atrayendo su atención sensorial e intelectual, en la misma novela epistolar. Es en este impulso de juego donde la persona vislumbra la apariencia de realidad que se

---

<sup>311</sup> Ibídem, pág. 624. “La belleza guía al hombre sensible hacia la forma y hacia el pensamiento; la belleza hace regresar al hombre espiritual a la materia, al mundo sensible.”, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Anthropos Editorial, Barcelona, 1990, pág. 259.

---

ha construido a través del arte como representación del ideal moral que encierra su humanidad.

Finalmente y como tercer vínculo estético existente entre ambos, habría que mencionar la propia clasificación como tema literario en sí mismo. A grandes rasgos, podría concluirse que la caracterización de los artistas llevada a cabo en la obra los distingue en dos grupos contrapuestos: aquellos que apelan directamente al intelecto y aquellos que solo excitan los sentidos o, dicho de otra manera, aquellos que en su supuesta superioridad solo se sirven de los sentidos externos para contentar el alma sin satisfacerlos o aquellos que perdiéndose en la superficialidad solo enervan los sentidos sin apaciguar al espíritu. Aquellas propiedades utilizadas para la clasificación de los diferentes artistas serán también las que definirán a los dos artes contrarios, artes que los dos *grupos artísticos* pueden llegar a producir. Como la propuesta de clasificación se ha realizado a través de aquellas propiedades particulares confrontadas entre sí, es evidente que los dos artes resultantes serán excluyentes entre sí. En consecuencia, el arte perfecto se encontraría en medio de los dos anteriormente antepuestos, entre el juego y la seriedad, entre lo racional y lo material. Una vez aquí se pueden llegar a extraer las cualidades que lo definirían: autónomo, universal, perfecto en su individualidad y con estilo. Tal esquematización se asemeja en gran medida a la presentada por Kant en su Tabla de las facultades superiores del alma, pero lo más interesante es que la psicología del propio ser humano es la que determina encontrarse en un grupo o en el otro, ser un *bocetista* o un *ondulista*, tener estilo o caer en el amaneramiento, como un patrón psicológico del comportamiento artístico, de la misma manera que los diferentes colores pueden acrecentar, disminuir o llegar a definir diferentes estados de ánimo. Por lo tanto, la disputa entre ambos artistas, la cuestión de su amistad eterna, sería cómo hacer comprender lo bello de lo humano a través de la obra de arte cuyo resultado final desembarca en la Modernidad, la cual se vio bifurcada definitivamente en la disyuntiva schilleriana plasmada en *Über naive und sentimentalische Dichtung*.

---

Como consecuencia, no podría acabarse este apartado sin hacer la mínima referencia al Romanticismo que tanto denostaba Goethe. Un artículo sobre una exposición en la que se habían exhibido algunos paisajes de Caspar David Friedrich sirve de pretexto para denunciar uno de los símbolos pictóricos de lo venidero. En esta ocasión volverá a ser el dogmatismo el dardo utilizado contra el apabullante relevo artístico, puesto que según su parecer los nuevos modernos pretendían llegar a un concepto supremo de la moralidad, hecho que podría evidenciar sus posibles deficiencias artísticas, en tanto que lo sensualmente supremo, como su parte complementaria, es lo único que podría darle cuerpo. Dicho de otro modo, resulta mucho más cómodo embellecer la poesía con frases altisonantes que solo elevan lo racional del hombre hasta las cotas más altas de la divinidad, sin percatarse que los sentidos se sienten huérfanos. La mente se vanagloria en demasía de sus capacidades y la persona se siente insuflada por un ánimo universal, que si bien es una virtud imprescindible para el desarrollo artístico, no es la única a enaltecer. Lo sensual, lo material, en cambio, se torna cada vez más insensible a los agentes externos, puesto que el arte ha dejado de nutrirle con la belleza que precisa sentir y no sólo pensar. Aquel ánimo inflamado en el orgullo como persona se convierte con el tiempo en un opiáceo cada vez con más seguidores y que anula cualquier sensibilidad. Este narcótico puede convertirse en una doctrina que enerva a una masa totalitaria que henchida por el orgullo patrio arremete contra todo aquello que puede hacer cuestionar su propia idealización personal. Dicho egoísmo idealizado puede engendrar un nefasto mago embaucador capaz de tiranizar a toda Europa y llevarla de la mano hacia el Holocausto.

Alcanzado tal punto se descubre finalmente la evidencia de lo saludable del estudio del arte clásico y las diferentes aproximaciones que se han producido hacia él a lo largo de la cultura humana, puesto que es en él donde se encuentra aquella semilla de la Igualdad que ha de reinar libremente en la comunidad humana, para salvaguardarla de su propio genocidio por el hecho de ser diferente, por ser extranjero en la obra en cuestión. Con ello también se evidencia que es la forma la que debe ser extraída, asimilada o imitada de los

---

antiguos para que su perpetuidad esté garantizada para la educación estética de la humanidad. Es en esta forma, por su esencia constitutiva, donde dos de las naturalezas del objeto imitado, la naturaleza de la materia representante y la naturaleza del artista, no se imponen a la tercera naturaleza, la del propio objeto a imitar, puesto que “[...] ist es aber bloß die *Form* des Nachgeahmten, was auf Nachahmende übertragen werden kann [...]”<sup>312</sup>. De tal forma, es *en el reino de la apariencia estética*, recordando a Schiller, *donde cúmplase el ideal de la igualdad*, eso sí, con buen talante ilustrado se estará “weit entfernt, die Denkart irgend eines Dritten meistern oder verändern zu wollen, werden sie ihre eigne Meinung fest aussprechen, und, wie es die Umstände geben, einer Fehde ausweichen, oder sie aufnehmen [...]”<sup>313</sup>.

---

<sup>312</sup> Schiller, F., *Kallias oder über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004, pág. 428. “[...] la *forma* es el único elemento de lo imitado que puede transmitirse a aquello que ha de imitarlo [...]”, *Kallias o sobre la belleza- Cartas a Gottfried Körner*, Trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Anthropos Editorial, Barcelona, 1990, pág. 95.

<sup>313</sup> Goethe, J. W., *Einleitung in die Propyläen*, Carl Hanser Verlag, Band 6.2, München, 1986, pág. 12. “[...] muy lejos de querer cambiar la forma de pensamiento de cualquier tercera persona, emitirán firmemente su opinión y, según se den las circunstancias, evitarán o afrontarán la discusión”, *Introducción a Los propíleos*, Trad. de Miguel Salmerón, Editorial Síntesis, Madrid, 1999, pág. 93.

---

## **VI. Conclusiones**

En un principio, en el acercamiento personal a *Iphigenie* tenía la intención de conocer el contexto histórico en el que fue creada la obra para poder así establecer la base sociológica que la vio nacer. El estudio sociológico de la época evidenció un clasismo que era aún un aspecto dominante en las relaciones sociales y de las que Goethe y Schiller no pudieron tampoco liberarse en ciertos aspectos. También en la corte de Weimar la estratificación social era aún muy acentuada. Aquello que en apariencia podía ser visto como una corte que atendía a los consejos de los artistas que por allí se prodigaban para el beneficio de la entera sociedad, era más bien una dignificación de la misma corte, la cual debía dar especial importancia al arte para poder ser ilustrada. No es de extrañar pues que aquella obra allí concebida no fuera un éxito rotundo, como fue el del joven *Werther*, puesto que se requería cierta sensibilidad y aprendizaje para poder apreciar lo que aquélla representaba.

Es en la vuelta de Italia y su establecimiento en la corte de Weimar que se produce el momento de mayor incomodidad artística para Goethe, puesto que aquel espíritu inconformista de su etapa de juventud ya no puede ser considerado el adecuado para un ministro de la corte. Es en tal momento de inseguridad que debe encuadrarse la *Versuch die Metamorphose der Pflanze zu erklären* en la que el autor deja su producción artística para establecerse como mente científica autodeterminada, puesto que su obra poética ya no alcanzaba a encontrar aquel éxito europeo de las primeras. Es por tal motivo y debido también a la experiencia italiana que Goethe advierte que el pueblo alemán carece de idea alguna del arte, es decir, no tiene ningún gusto artístico, por lo que será su educación a partir de entonces una de sus vocaciones. Es aquí donde las diferentes revistas de la época, en ocasiones en colaboración con aquellos que fueron sus contrarios artísticos, las que servirán de base para establecer un público educado en el arte, constituyendo con ello una nueva dicotomía, resultado de un desarrollo de la de su juventud, entre alta y baja



---

literatura. Su nueva sublevación sociológica o modernidad podría entenderse en el establecimiento de una élite cultural en la que los autores son conocidos y reconocidos por los que conforman aquella comunidad cultural, rehuendo de tal forma la uniformidad de un público en general sin gusto que había denostado su genio creador y diferenciándose al mismo tiempo del resto de autores que no participaban de aquélla. En esta nueva visión estético-sociológica lo clásico es entendido en función de las diferentes innovaciones artísticas que se han producido a lo largo de los periodos revisionistas que se han dado en la historia de la cultura, puesto que es en ellos donde el contraste de la dinámica del presente con lo antiguo crea lo nuevo. Es entonces cuando Goethe, influenciado en gran medida por la estética de Moritz y por su relación con Schiller, puede proclamar la autonomía del arte en el periodo clásico en la que los conceptos de *in sich selbst Vollendeten* y la perfección de la obra de arte, entre otros aspectos, tomarán gran importancia no solo en el ámbito artístico sino también en el sociológico.

Es por dicho aislamiento artístico producido en la corte de Weimar en relación al público por lo que finalmente Goethe se situará en el Historicismo y aquella intención de fundar un Teatro Nacional Alemán, tan recurrente en su juventud por la influencia de Shakespeare y la imagen que proyectaba la época elisabetina, volverá con fuerza al final de su vida. Sin embargo, en esta ocasión no se iniciará el proyecto dramático a través de una novela programática, como puede ser entendida *Wilhelm Meister*, sino que a través de una reforma del teatro de la época, en la que la técnica estará al servicio de la construcción de una nueva realidad alternativa.

Tal es el propósito del apéndice del presente estudio, es decir, se ha pretendido mostrar a través de diferentes ejemplos pictóricos la evolución estética que el propio Goethe desarrolló a lo largo de su vida y que definirían también de forma decisiva a la obra aquí tratada. Por un lado, la obra de Tischbein muestra toda aquella grandeza proclamada por Winckelmann en relación al arte griego. En toda ella la expresión es de calma solo distorsionada por la irracional

---

presencia de las Furias. El gesto, el trazo, los contornos buscan lo universal que define a cada persona en su individualidad, elevando su condición hasta la de los dioses y proclamar así la libertad de la razón ante el inminente desenlace dramático. Esta es la clasicidad que reclamaba Schiller para la *Iphigenie* de su compañero artístico y no aquella que se evidencia en la obra de Kraus. Una falsa clasicidad revestida por la galantería que toda corte ilustrada llevaba asociada en la época, como recriminaba también Winckelmann. No obstante, se evidencia en este segundo ejemplo el cuidado por el vestuario y la escenografía que, aunque romanizantes, eran una cualidad teatral diferenciadora del estilo de la *Weimarer Klassik*. El giro psicológico de la obra se plasmaría en el buen hacer actoral que muestra, en la obra de Kraus, la enajenación de los sentidos en los ojos del propio *Orest* en la aclamada caracterización llevada a cabo por Goethe. Y en tercer lugar, el Historicismo en el que se situó Goethe al final de su vida como posición inamovible frente al Romanticismo se vislumbra en la obra de Feuerbach que muestra la esencia de aquello que fue pero se intuye prácticamente inerte, no tanto de creación, sino de acción. Es notable en éstas últimas como ya solo aparece la figura de *Iphigenie* fijando su mirada hacia la costa griega, como si su mensaje ilustrado no encontrara ningún interlocutor al que desvelar su verdad.

Para rehuir de la nefasta caracterización social mencionada con anterioridad, el estudio se centró entonces en la psicología de Moritz para poder aclarar aquel comportamiento que se suponía el adecuado para el desarrollo personal y en sociedad. Aquí empezaron a asentarse las bases de lo que sería el presente estudio: un acercamiento psicológico a la obra de Goethe, gracias a la gran descripción de casos médicos presentados en la revista, y poder entender y posteriormente definir aquéllos que se manifestaban en los caracteres del drama. En dicho ambiente, *Orest*, el hermano de la heroína, toma especial importancia por el enloquecimiento que evidencia su obrar. Surgieron entonces las primeras cuestiones en relación a su intelecto: ¿cómo podía entonces encontrar la sanación en la obra si era una mente perturbada?, ¿aquello representado era locura o una enfermiza y autocomplaciente enajenación de los

---

sentidos? y finalmente ¿cómo podía adecuarse su mente a la ética de Kant descrita en la revista?

Se manifestó entonces la necesidad de establecer *a priori* cuál era aquella moralidad palpable en el magacín de Moritz, para poder entender que les acontecía a los diferentes personajes. La ética de Kant a través de su *Metafísica de las costumbres* evidenció cinco aspectos concluyentes en relación a la razón que debe legislar la voluntad humana, su facultad de desear. Primero y en relación a *Thoas*, se hace imprescindible el salto del mundo sensible al mundo inteligible para poder alcanzar la autonomía de la voluntad y poder adquirir también el imperativo categórico. En la heteronomía de la voluntad que se da en el mundo sensible el hombre se mueve solo por el propio interés, alcanzando de tal modo el imperativo hipotético, que puede llevar asociado lo bueno, pero condicionado por un interés. Segundo y en relación a *Arkas*, la razón debe ir desligada de cualquier voluntad divina perfecta de índole tutor, puesto que con tal proceder la razón puede devenir sumisa a algo impuesto por alguien supuestamente superior, con lo que aparece algo totalmente contrario a lo moralmente correcto. Tercero y en relación a *Pylades*, desvinculación de la razón a cualquier interés empírico, puesto que de tal forma la extrema necesidad puede convertirse en ley moral, con lo que cada situación podría requerir un mandato moral en función del fin a conseguir. Cuarto y en relación a *Orest*, superación de los instintos animales que enervan unos sentidos exacerbados por la inmediatez, para que la razón pueda desarrollarse libremente en un entendimiento sano. Y quinto y en relación a *Iphigenie*, la razón tiene que ser constituida autónomamente con capacidad legisladora universal.

Volviendo a Moritz de nuevo, se establecen también cinco puntos conclusivos en relación a una psicología ilustrada que va encaminada a la reinserción social de los posibles perturbados mentales y esconder en gran medida todas aquellas contradicciones que iban surgiendo en la sociedad moderna en consonancia con el continuo desarrollo económico-burgués. En primer lugar, el sentimiento de

---

inferioridad de clase conduce a la lealtad típica del vasallaje de la época medieval, con lo que la propia voluntad es rebajada al sometimiento moral y no se es partícipe de la comunidad de la que se es representante. En segundo lugar, la compasión, la empatía y la consideración para con los demás son las condiciones indispensables para propiciar la sociabilidad, más para aquel que ostenta el poder legislativo, en la que la cultura tendrá un papel determinante. En tercer lugar, aquel desarrollo económico propicia en gran medida la inmediatez con lo que el intelecto cada vez más está bombardeado por diferentes ideas y experiencias que, para mantener un estado mental sano, ha de estar también capacitado, el intelecto, para analizar y seleccionar aquellas que sean las más propicias para su construcción como persona. En cuarto lugar, no puede haber merma de ninguna capacidad o facultad mentales, en tanto que ellas son consideradas como innatas, y por lo tanto, toda locura ha sido provocada por algo externo a la persona o por la percepción errónea de algo externo que bloquea al intelecto en una fijación enfermiza. Y en quinto lugar, una acción podrá ser considerada como verdadera, en tanto que despierta en los demás aquella moralidad innata como perteneciente a toda la comunidad humana, y que puede generar reglas de imputación, en tanto que son prescriptivas en la capacidad de atribuir a otro una acción que previamente se ha supuesto como correcta.

El trato psicológico puso de manifiesto unas pautas que pueden extrapolarse al mundo actual y a nuestra historia más reciente. Si bien con la actitud de *Pylades* podría establecerse un posible paralelismo con el ascenso del Nacionalsocialismo en Alemania y el fascismo en toda Europa, en tanto que se hace un uso de la cultura para cuestionar en todo momento todo aquello que pueda venir como impuesto, con lo que deviene un individuo constituido en la falsa libertad de no atribuir ninguna responsabilidad a sus propios actos por el simple hecho de poder cuestionarlo todo. Dicho de otra manera, el egoísta interés propio deviene ley moral anteponiendo la individualidad a la colectividad, para caer en la irracionalidad libertaria. En la de *Arkas* se establece una de contemporánea en la que la tecnología ha sido de tal forma

---

introducida en la sociedad que ha coartado en cierta forma su propia libertad. Entre un aspecto y el otro surgen, por un lado, la teoría de Adorno y, por el otro, el fenómeno de la multiculturalidad, acercando ambos el tema de la educación hasta nuestros días. Tales cuestiones serán tratadas más adelante, cuando se haya concluido con cada uno de los capítulos expuestos teóricamente con anterioridad.

Una vez establecidos los parámetros antropológicos de la obra en una visión más teórica y en otra más práctica, se procedió al salto a la visión estética. Para tal fin, Winckelmann definió un arte clásico que no era solo *una noble sencillez y una apacible grandeza*, sino que escondía lo noble de la condición humana. Tal consideración podría definirse con dos aspectos diferenciados que se desligan de las dos culturas, la griega y la escita, presentes en los personajes de la obra, es decir, podría dividirse el contacto con lo clásico en una vertiente psicológica y en otra sociológica. Dicho de otro modo, mientras que para los escitas el contacto con lo clásico les prepara para la civilización, para la vida en una comunidad diversa, para los griegos el contacto resulta decisivo para el redescubrimiento de su propia condición natural como personas. Para poder llegar a producir tal efecto, el arte bello debería cumplir tres condiciones indispensables según la *Historia* de Winckelmann. Primero, las costumbres sociales pueden afectar al arte en su configuración y desviarlo de su idealidad. Por ejemplo, si una cultura se caracteriza por lo extravagante o lo indecoroso, tales costumbres pasarán a las representaciones artísticas. De tal forma, los sentidos se acostumbran a estas percepciones que le alejan de la propia naturaleza de las mismas, con lo que se acaba aceptando como bello o bueno aquello que no lo es, y, en consecuencia, se acaban tolerando atrocidades contra todo aquello que es considerado como extranjero, pues así lo dicta la costumbre. Segundo, la adecuación y la verosimilitud son esenciales para no alterar la concepción de la propia naturaleza humana, puesto que aquello representado artísticamente y percibido en primer lugar sensorialmente ha de remitir directamente a aquella idea prefigurada intelectualmente para cerrar el círculo que debe cumplir toda obra de arte. Y tercero, lo bello se caracterizará

---

por la indefinición, en tanto que amalgama en lo universal lo particular de toda condición humana, con lo que todo hombre puede aprehender lo ideal en la obra de arte y en el sí de su propia persona.

En esta nueva situación se precisaba de una posible explicación del concepto de la Naturaleza que definía la constitución humana en la época de Goethe y se pretendió encontrar el adecuado concepto a partir de la óptica de Moritz, en tanto que en sus estancias en Roma sirvieron de excusa para una correspondencia que definiría en su esencia a aquella sola obra que fue llevada a tierra italiana para su conclusión. Muchos conceptos pertenecientes a la estética de Moritz reflejan paralelismos con los de Goethe, pero de entre todos ellos se han considerado dos propiedades de extrema importancia para el objetivo del presente estudio. Por un lado, lo clásico en general y lo griego en particular han afianzado en el ser humano a lo largo de la historia el concepto de una belleza ideal, puesto que fue entonces cuando se tenía un conocimiento real y verdadero de la misma persona, la cual se encontraba en perfecta armonía con la naturaleza y en equilibrio con aquellas capacidades con las que aquélla le había dotado. Y en segundo lugar, el conocimiento y estudio de lo clásico puede dar la idea de pertenencia a toda la humanidad.

Una vez descrita la condensación estética de la moral ilustrada que representa la figura protagonista de la obra se pasó al capítulo más complejo en el que se pretendió establecer los mecanismos para hacer efectiva en la obra de arte dicha construcción. Aquí apareció la relación amistosa entre los dos pilares de la *Weimarer Klassik*, Goethe y Schiller, en la cual, el que escribe, encuentra su máxima expresión en la conjugación de las obras *Iphigenie* y *Über die ästhetische Erziehung*. Dicho de otra forma, la posibilidad de unir ambas obras para que con el juego de una con la otra poder instaurar una Constitución de un Estado estético, en la que el arte sirve para embellecer la propia moral ilustrada como motor de una comunidad humana universal. Para tal fin, se estableció un paralelismo entre la *Crítica del Juicio* de Kant con la configuración estética de Goethe y Schiller concluyendo en tres aspectos esenciales. En primer lugar,

---

Kant establece definitivamente la autonomía del sentimiento de placer y dolor como determinante en la experiencia estética. En segundo lugar, Schiller instaaura la autonomía de la belleza ligándola a la libertad de la razón humana. Y en tercer lugar, Goethe construye un puente entre ambas tendencias más racionales para darles su carácter más sensorial. Se distinguen dos perspectivas antropológicas para la educación del hombre entre las visiones diferenciadas de los dos autores en relación a la sociología. Si Schiller pretende una construcción social como respuesta a la propia configuración del ser humano, en tanto que es un ser racional capacitado para autogobernarse, es decir, una visión más política, Goethe pretende transformar la sociedad en función de la psicología de la condición humana, para que de tal forma aquélla sea un reflejo de su forma de actuar. Efectivamente, *Iphigenie* sería el término medio entre ambas tendencias educacionales, puesto que la protagonista *no analiza, solamente siente* con lo que su actuar idealizado ya es acorde con el imperativo categórico, en tanto que como persona autónoma actúa en función de lo que le dicta su razón en consonancia con lo aprehendido sensorialmente.

Toda esta construcción clásica e ilustrada topa definitivamente con la teoría de Adorno con lo que se vuelve a estar al principio del camino y aquello idealizado se convierte en una mentira que doblega la voluntad más noble. Si fue el proyecto ilustrado el que desembocó en el Holocausto, ¿cómo es posible entonces que la Ilustración sea un hecho diferenciador de la cultura humana, en tanto que le dotó de su máxima expresión de la libertad? Resumiendo a Adorno, es precisamente la búsqueda de este pernicioso y casi obsesivo término medio, tan burgués y propio de las ciencias analíticas, que deslegitimará definitivamente el proyecto ilustrado, puesto que sustituyó los irracionales polos opuestos por la virtud del término medio, en todos los aspectos personales y sociales de la vida, y con el que toda la sociedad va pareja a los intereses de la clase dominante, en tanto que se ha anulado de forma aparente las diferencias sociales precisamente en ese término medio, en el que la individualidad con la ayuda de la tecnología se siente realizada en la masa-sociedad. Por otro lado, al posicionarse en el lugar del mito clásico, en

---

tanto su constitución como tal, la Ilustración debía recibir su propio castigo divino por el simple hecho de haberse producido. Las anteriores proposiciones resultan casi catastróficas para las intenciones del presente estudio pero incluso Adorno legitima el proyecto ilustrado, en tanto a la proclamación de la libertad individual, y lo clásico, en tanto que es en esas épocas cuando se cumple la exigencia clásica de pensar el pensamiento, por lo que cabe guardar cierta esperanza para evitar entre todos que la catástrofe vuelva a producirse e impedir situar a la humanidad en el abismo de su existencia. Se abre otro campo de investigación según el cual cabría replantear los fundamentos de la aspiración fallida ilustrada para poder alcanzar, a su vez, algunas respuestas en el ámbito de la multiculturalidad y la interculturalidad.

Podría definirse de forma muy escueta a la multiculturalidad como aquella situación en la que cohabitan múltiples culturas sin llegar éstas a trasvasar elementos propios de cada una a la otra, mientras que la interculturalidad conllevaría ya una transfusión sana y mutua que puede implicar un enriquecimiento de las diferentes culturas que entran en juego. La obra también puede ayudar a hacer entender los conceptos asociados a esta temática, en tanto que en la misma se preserva en todo momento la dignidad de la persona, requisito indispensable para la comprensión, en tanto que la concordia requiere de personas virtuosas. Pero el núcleo que se pretende destacar es la base para conducir a las personas, precisamente, a una situación que haga de la empatía natural, del respeto no forzado al otro, el centro del carácter y comportamiento de toda la humanidad, ello a través de entender a la cultura como el acervo que debe ser, como la base de todo actuar, pues solamente a través de una múltiple visión se puede llegar a ser una persona digna de serlo. Cabe desterrar todos los prejuicios y rencores y abrirse a un nuevo mundo de ideas o posturas, siempre en base a la cultura perdurable que, por propia definición, siempre durará con el paso del tiempo. Por lo tanto, lo fundamental es adquirir destrezas culturales, capacidades de racionalidad, inteligencia con nosotros y para con los demás, siempre teniendo en el horizonte unos límites que no deben ser traspasados: la dignidad de la persona. Además la cultura conlleva implícita la necesidad de



---

sociabilizarse, lo que contribuye a un acercamiento. Ciertamente que la cultura en demasiadas ocasiones es usada precisamente para diferenciarse de los otros, cuando no con fines propagandísticos, pero exactamente este es el sentido de cultura que se debe desterrar. Solamente servirá la cultura en sentido universal a los fines perseguidos: el acercamiento y mejor entendimiento con los demás. No se trata de opinar lo mismo que otros sino de evitar los límites mentales para poder reconocer la verdad en los demás ya que en todo momento se debe preservar la situación de no caer en la asimilación cultural ni en la fusión cultural, pues no se trata de esto.

El tema de la cultura, el multiculturalismo e interculturalidad, así como lo referente al relativismo, ha engendrado una ingente cantidad de literatura y de posturas varias, tanto de filósofos, antropólogos, juristas como de otros pensadores, habiendo querido solamente plasmar la existencia general de estos temas pero sin poder ir mucho más allá, pues estas cuestiones ya desbordan las pretensiones de lo que se ha querido explicar en este trabajo.

Con todo ello se hace evidente la necesidad del estudio de lo clásico para desvelar lo elevado que conllevan ciertos conceptos acuñados durante la Ilustración, puesto que de tal forma pueden llegar a entenderse los motivos por los cuales nos encontramos hoy en día en un estado de apatía generalizada y de falta de creatividad artística. No con ninguna intención de búsqueda de los ideales que puedan definir la condición humana, pues como decía Wieland *die Natur weiß nichts von Idealen*, pero sí para poder encontrar un sustento, un jardín particular como decía Mann, en el que cada ser humano puede encontrar su propia naturaleza cuando la realidad se aleje en demasía de lo acordado como moralmente correcto, o al menos aceptable, y tener la voluntad necesaria para actuar cuando suceda.

No cabría acabar estas últimas consideraciones sin referencia alguna a la Música. Goethe mostró extremo interés en la música de Mozart y entre sus planes se encontraba una segunda parte para *Die Zauberflöte* e incluso dotar a

---

su *Faust* de una partitura. De las obras de Goethe con gran propensión a la música, y en concreto a la ópera, cabría destacar sus dramas clásicos y en particular *Iphigenie*, en tanto su concepción es en extremo desligada de la realidad que le rodea. La música le hubiera concedido finalmente la máxima expresión de una realidad alternativa, ideal si se quiere, pero en todo caso asequible para el beneficio de la comunidad humana. La imagino, sin duda, con el genio reformista de Gluck y de Mozart pero con la fuerza libertaria de Beethoven. Grandes maestros de diferentes ámbitos artísticos colaborando mutuamente para la salvaguarda de la comunidad humana, para su educación, la cual no puede llevarse a cabo sin la estrecha colaboración de todas las personas que la conforman para enriquecerla con el debate constructivo y la sana tolerancia.

---

---

## **Bibliografía**

ACOSTA, L. A. (coord.), *La literatura alemana a través de sus textos*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1997.

ADORNO, TH. W., *Dialéctica de la Ilustración*, Ediciones Akal, Madrid, 2007.

ADORNO, TH. W., *Monografías musicales*, Ediciones Akal, Madrid, 2008.

AGUIRRE, M., *Relación entre teatro e iconografía: el tema de Orestes y las Erinias*, Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua, t. 19-20, UNED, Madrid, 2006-2007, pág. 357.

AMILBURU, M. G., *La cultura como universo simbólico en la antropología de E. Cassirer*, Pensamiento, nº 209, UNED, Madrid, 1998, pág. 221.

ANGER, A., *Literarisches Rokoko*, J. B. Metzlersche Verlagbuchhandlung, Stuttgart, 1962.

ARNALDO, J., *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*, Catálogo Exposición, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008.

ARSITÓTELES, *Poética*, Trad. José Alsina Clota, Icaria Editorial, Barcelona, 2000.

ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU, *Poéticas*, Editora Nacional, Madrid, 1984.

ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

BACHMANN, I., *Malina*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Berlin, 1980.

BARK, J., *Von 1945 bis zur Gegenwart. Geschichte der deutschen Literatur 6*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 2002.

BARK, J., *Biedermeier und Vormärz. Geschichte der deutschen Literatur 3*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 2001.

BARTH, I. M., *Literarisches Weimar*, J. B. Metzlersche Verlagbuchhandlung, Stuttgart, 1971.

BIRUS, H., *Goethes Italienische Reise als Einspruch gegen die Romantik*, , pág. 116. En: KRIMM, E. (Hrsg.), *Europäische Begegnungen. Die Faszination des Südens*, Bayerischer Schulverlag, München, 2001.

URL: <[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/italreise\\_birus.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/italreise_birus.pdf)>

[Última consulta: 05/04/14]

---

BLOCH, E., *¿Puede frustrarse la esperanza?*, pág. 165. En: GÓMEZ, C. (ed.), *Doce textos fundamentales de la Ética del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.

BLUHM, L., *Goethes incalculable Productionen. Zur Kontextualität von Wilhelm Meisters Lehrjahren und den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, pág. 35. En: MARX, F. y A. MEIER (Hrsg.), *Der europäische Roman zwischen Aufklärung und Postmoderne*, VDG, Weimar, 2001.

URL:

<[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/bluhm\\_kontextualitaet.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/bluhm_kontextualitaet.pdf)>

[Última consulta: 06/04/14]

BLUHM, L., *In jeden unglücklichen Tagen. Goethes Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten oder: Die Ambivalenz von Kunst und Gesellschaft*, pág. 276. En: ZYMER, R., *Erzählte Welt – Welt des Erzählens*, Edition Chora, Köln, 2000.

URL:

<[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/unterhaltungen\\_bluhm.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/unterhaltungen_bluhm.pdf)>

[Última consulta: 10/04/15]

BOADA, I., *El treball de Hegel durant el període de Frankfurt (1797-1800)*, Anuari de la Societat catalana de Filosofia, XV, Barcelona, 2003, pág. 47.

BÖCKER, L., *Und es gewöhnt sich nicht mein Geist hierher - Reflexionen über Fremdheit*, pág. 413. En: LECKE, B. (Hrsg.), *Dauer im Wechsel? Goethe und der Deutschunterricht*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M., 2000.

BORCHMEYER, D., *Goethes Faust musikalisch betrachtet*, , pág. 87. En: JUNG, H., *Eine Art Symbolik fürs Ohr*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M., 2002.

URL:

<[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/faust-musikalisch\\_borchmeyer.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/faust-musikalisch_borchmeyer.pdf)>

[Última consulta: 10/06/14]

BORCHMEYER, D., *Herrschergüte versus Staatsraison Politik und Empfindsamkeit in Mozarts La Clemenza di Tito*, pág. 345. En: *Bürgersinn und Kritik*, Nomos Verlag, Baden-Baden, 1998.

URL: <[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/mozart/titus\\_borchmeyer.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/mozart/titus_borchmeyer.pdf)>

[Última consulta: 09/09/15]

BORCHMEYER, D., *Weimarer Klassik*, Beltz Athenäum GmbH, Weinheim, 1994.

BRUFORD, W. H., *Kultur und Gesellschaft im klassischen Weimar 1775-1806*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1966.

BURGER, H., *Handbuch der Phraesologie*, Walter de Gruyter Verlag, Berlin, 1982.

---

BÜRGER, C., *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977.

CARABANTE, J. M., Tesis: *Las grandes teorías conceptuales de la teoría de la sociedad de Jürgen Habermas*, UCM, Madrid, 2010.

CASSIRER, E., *Rousseau, Kant, Goethe*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1991.

CASSIRER, E., *Filosofía moral, derecho y metafísica*, Editorial Herder, Barcelona, 2010.

CASSIRER, E., *Filosofía de la Ilustración*, Fondo de Cultra Económica, Madrid, 1997.

CASSIRER, E., *Kant: Vida y doctrina*, Fondo de Cultra Económica, Madrid, 1993.

CONSTANT, B., *Principios de política*, Ediciones Aguilar, Madrid, 1970.

COSTAZZA, A., *Das Charakteristische ist das Idealische*, pág. 463. En: BACHLEITNER, N., *Chloe. Beihefte zu Daphnis*, Editions Rodopi, Amsterdam, 1997.

URL:

<[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/costazza\\_charakteristische.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/costazza_charakteristische.pdf)>

[Última consulta: 02/03/2014]

CUONZ, D., *Reinschrift – Poetik der Jungfräulichkeit in der Goethezeit*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2006.

DAHNIKE, H. D., *Im Schnittpunkt von Menschheitutopie und Realitätserfahrung: Iphigenie auf Tauris*, en Text + Kritik. Sonderband, München, 1982.

DANZEL, T. W., *Zur Literatur und Philosophie der Goethezeit*, J. B. Metzlersche Verlagbuchhandlung, Stuttgart, 1962.

DENK, R., *Verteufelt existentiell: Goethes Iphigenie in Methodikerhand oder Anmerkungen zur Behandlung eines Klassikers der fünfziger und sechziger Jahre*, pág. 239. En: LECKE, B. (Hrsg.), *Dauer im Wechsel? Goethe und der Deutschunterricht*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M., 2000.

DIDEROT, D., *El sobrino de Rameau*, Trad. de Félix de Azúa, Ediciones Verticales de bolsillo, Barcelona, 2008.

---

ECKERMANN, J. P., *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Leben*, pág. 7. En: GOETHE, J. W., *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Band 19, Carl Hanser Verlag, München, 1986.

ECKERMANN, J. P., *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*, Trad. Rosa Sala Rose, Acantilado, Barcelona, 2006.

EISBRENNER, A., Dissertation: *Das Erscheinen des Schönen. Goethes Ästhetik des Lebendigen*, Philipps-Universität Marburg, 2002.

ESQUILO, *Tragedias completas*, Trad. José Alsina Clota, Ediciones Cátedra, Madrid, 1983.

EURÍPIDES, *Tragedias*, Trad. de Jose Alemany y Bolufler, EDAF Ediciones, Madrid, 1983.

FLEIG, A., *Automaten mit Köpfchen. Lebendige Maschinen und künstliche Menschen im 18. Jahrhundert*, pág. 117. En: BARKHAUS, A. (Hrsg.), *Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2002.

URL: <[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/fleig\\_automaten.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/fleig_automaten.pdf)>  
[Última consulta: 24/08/2014]

GADAMER, H. G., *Verdad y método*, vol. I, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2012.

GADAMER, H. G., *Verdad y método*, vol. II, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2010.

GAIER, U., *Soziale Bildung gegen ästhetische Erziehung. Goethes Rahmen der "Unterhaltungen" als satirische Antithese zu Schillers "Ästhetischen Briefen" I-IX*, pág. 207. En: BACH-MAIER, H. y T. RENTSCH (Hrsg.), *Poetische Autonomie? Zur Wechselwirkung von Dichtung und Philosophie in der Epoche Goethes und Hölderlins*, Klett Verlag, Stuttgart, 1997.

GEISENHANSLÜCKE, A., *Drum sind auch alle französische Trauerspiele Parodien von sich selbst. Racine und die Rezeption der klassischen französischen Tragödie bei Schiller und Goethe*, pág. 9. En: *Komparatistik 2002/2003*, Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Synchron Wissenschaftsverlag, Heidelberg, 2003.

URL:

<[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/tragoedie\\_geisenhansluecke.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/tragoedie_geisenhansluecke.pdf)>

[Última consulta: 15/05/15]

GEISENHANSLÜCKE, A., *Mit den Menschen ändert die Welt sich. Humanität, Mythos und Geschichte in Goethes Iphigenie auf Tauris und*

---

Novalis' *Hymnen an die Nacht*, pág. 45. En: FABER, R. (Hrsg.), *Humanismus in Geschichte und Gegenwart. Religion und Aufklärung*, Mohr Siebeck Verlag, Tübingen, 2002.

URL:

<[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/humanismus\\_geisenhanslueke.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/humanismus_geisenhanslueke.pdf)>

[Última consulta: 17/11/2014]

GESS, N., *Laß mich in Gesang zerrinnen. Konstruktionen des Musikhörens in der Literatur um 1800*, pág. 59. En: BRUNNER, K. (Hrsg.), *Verkörperte Differenzen*, Turia & Kant Verlag, Wien, 2004.

URL:

<[http://www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/phil\\_Fak\\_IV/Germanistik/ndl2/gess/index.html](http://www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/phil_Fak_IV/Germanistik/ndl2/gess/index.html)>

[Última consulta: 21/09/2014]

GOCKEL, H., *Iphigenie und der Mythos*, Revista de Filología Alemana, pág. 79, 7, UCM, Madrid, 1999.

GOETHE, J. W., *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Christian Wegner Verlag, Hamburg, 1964.

GOETHE, J. W., *Dichtung und Wahrheit*, pág. 9. En su: *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Christian Wegner Verlag, Band 9-10, Hamburg, 1964.

GOETHE, J. W., *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Carl Hanser Verlag, München, 1986.

GOETHE, J. W., *Römische Elegien*, pág. 38. En su: *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Carl Hanser Verlag, Band 3.2, München, 1986.

GOETHE, J. W., *Versuch eine homerische, dunkle Stelle zu erklären*, pág. 157. En su: *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Carl Hanser Verlag, Band 3.2, München, 1986.

GOETHE, J. W., *Zur Theorie der bildenden Künste*, pág. 164. En su: *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Carl Hanser Verlag, Band 3.2, München, 1986.

GOETHE, J. W., *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl*, pág. 186. En su: *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Carl Hanser Verlag, Band 3.2, München, 1986.

GOETHE, J. W., *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, pág. 318. En su: *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Carl Hanser Verlag, Band 3.2, München, 1986.

GOETHE, J. W., *Metamorphose der Pflanzen. Zweiter Versuch*, pág. 367. En su: *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Carl Hanser Verlag, Band 3.2, München, 1986.



---

GOETHE, J. W., *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, pág. 271. En su: *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Carl Hanser Verlag, Band 3.2, München, 1986.

GOETHE, J. W., *Einleitung in die Propyläen*, pág. 9. En su: *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Carl Hanser Verlag, Band 6.2, München, 1986.

GOETHE, J. W., *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, pág. 27. En su: *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Carl Hanser Verlag, Band 6.2, München, 1986.

GOETHE, J. W., *Der Sammler und die Seinigen*, pág. 76. En su: *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Carl Hanser Verlag, Band 6.2, München, 1986.

GOETHE, J. W., *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, pág. 27. En su: *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Carl Hanser Verlag, Band 6.2, München, 1986.

GOETHE, J. W., *Propyläen. Eine periodische Schrift*, pág. 131. En su: *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Carl Hanser Verlag, Band 6.2, München, 1986.

GOETHE, J. W., *Über den Dilettantismus*, pág. 151. En su: *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Carl Hanser Verlag, Band 6.2, München, 1986.

GOETHE, J. W., *Winckelmann und sein Jahrhundert*, pág. 195. En su: *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Carl Hanser Verlag, Band 6.2, München, 1986.

GOETHE, J. W., *Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns*, pág. 348. En su: *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Carl Hanser Verlag, Band 6.2, München, 1986.

GOETHE, J. W., *Nachricht an Künstler und Preisaufgabe*, pág. 411. En su: *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Carl Hanser Verlag, Band 6.2, München, 1986.

GOETHE, J. W., *Eröffnung des Weimarischen Theaters. Aus einem Briefe*, pág. 642. En su: *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Carl Hanser Verlag, Band 6.2, München, 1986.

GOETHE, J. W., *Einige Szenen aus Mahomet, nach Voltaire*, pág. 691. En su: *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Carl Hanser Verlag, Band 6.2, München, 1986.

GOETHE, J. W., *Weimarisches Hoftheater*, pág. 692. En su: *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Carl Hanser Verlag, Band 6.2, München, 1986.

---

GOETHE, J. W., *Regeln für Schauspieler*, pág. 703. En su: *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Carl Hanser Verlag, Band 6.2, München, 1986.

GOETHE, J. W., *Zur Morphologie. Erster Band*, pág. 9. En su: *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Carl Hanser Verlag, Band 12, München, 1986.

GOETHE, J. W., *Zur Morphologie. Zweiter Band*, pág. 273. En su: *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Carl Hanser Verlag, Band 12, München, 1986.

GOETHE, J. W., *Escritos de arte*, Editorial Síntesis, Trad., Editorial y notas de Miguel Salmerón, Madrid, 1999.

GOETHE, J. W., *Germán y Dorotea*, Trad. de Luis Fernández Ardavín, Editorial Aldus, México D. F., 1993.

GOETHE, J. W., *Klassische Dramen*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 30, Frankfurt a. M., 2008.

GOETHE, J. W., *Ifigenia en Táuride*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Tomo I, Santillana Ediciones Generales, Madrid, 2003.

GOETHE, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Projekt Gutenberg. [Consulta: 25/10/10]  
URL: < <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3620/1> >

GOETHE, J. W., *Poesía y verdad*, Alba editorial, Trad. de Rosa Sala, Barcelona, 2ª edición, abril de 1999.

GOETHE, J. W., *Teoría de la Naturaleza*, Editorial Tecnos, Trad. de Diego Sánchez Meca, Madrid, 2ª edición, 2007.

GOETHE, J. W., *Teoría de los colores*, Colección Tratados, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Madrid, 1999.

GOETHE, J. W., *Diarios y Anales I (1806-1822)*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Ediciones Nexos, Barcelona, 1986.

GOETHE, J. W., *Diarios y Anales II (1749-1805)*, Trad. de Rafael Cansinos Assens, Ediciones Nexos, Barcelona, 1986.

GOETHE, J. W., *Narrativa*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 2006.

GOETHE, J. W., *Italienische Reise*, Im Insel Verlag, Leipzig, 1914.

GOETHE, J. W., *Viaje a Italia*, Trad. de Manuel Scholz Rich, Ediciones B, Barcelona, 2001.

---

GOETHE, J. W., *Conversaciones de emigrados alemanes*, Trad. de Isabel Hernández, Alba Editorial, Barcelona, 2006.

GOETHE, J. W., *Elegías romanas*, Trad. de Salvador Mas, A. Machado Libros, Madrid, 2005.

GOETHE, J. W., *El hombre de cincuenta años. La Elegía de Marienbad*, Trad. de Rosa Sala, Alba Editorial, Barcelona, 2002.

GÓMEZ, M., *Filosofía del derecho. Lecciones de hermenéutica jurídica*, UNED, Madrid, 2006.

GÓMEZ, C., y J. MUGUERZA, *La aventura de la moralidad*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.

GRAVES, R., *Los mitos griegos, I y II*, Alianza Editorial, Madrid, 2011.

GREIF, S., *Jenseits von Arkadien. Natur- und Landschaftsästhetik bei Goethe und Schelling*, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 44/2, Heidelberg, 1999, pág. 5.

URL: <[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/greif\\_natur.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/greif_natur.pdf)>  
[Última consulta: 05/12/2014]

GROSSE, W., *Klassik. Romantik. Geschichte der deutschen Literatur 2*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 2001.

HAACK, C., *3 x Tischbein und die europäische Malerei um 1800*, Hirmer Verlag, München, 2005.

HABERMAS, J., *La inclusión del otro. Estudios de teoría política*, Paidós, Barcelona, 1999.

HABERMAS, J., *Ética discursiva*, pág. 174. En: GÓMEZ, C. (ed.), *Doce textos fundamentales de la Ética del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.

HEGEL, G. W. F., *Filosofía del arte o estética*, Abada Editores, UAM Ediciones, Madrid, 2006.

HEINZ, J., *Eine Art — wie der Merkur hätte werden sollen. Programmatik, Themen und kulturpolitische Positionen des Teutschen Merkur und des Deutschen Museum im Vergleich*, pág. 108. En: HEINZ, A. (Hrsg.), *Der Teutsche Merkur – die erste deutsche Kulturzeitschrift*, Universitätsverlag, Heidelberg 2003.

URL: <[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/heinz\\_merkur.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/heinz_merkur.pdf)>  
[Última consulta: 15/01/2014]

HERDER, J. G., *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, Reclam, Ditzingen, 1990.

---

HERDER, J. G., *Filosofía de la historia para la educación de la humanidad*, Trad. Elsa Tabernig, Ediciones Espuela de Plata, Buenos Aires, 2007.

HERDER, J. G., *Briefe zu Beförderung der Humanität*, pág. 1109. En su: *Herder's ausgewählte Werke*, Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart und Tübingen, 1844.

HERDER, J. G., *La idea de Humanidad*, pág. 61. En: MESTRE, A. (coord.), *¿Qué es la Ilustración?*, Trad. de Agapito Maestre y José Romagosa, Editorial Tecnos, Madrid, 2007.

HERMES, E., *Ideal und Wirklichkeit*, Klett Verlag, Stuttgart, 1999.

HINDERER, W. (Hrsg.), *Goethes Dramen: neue Interpretationen*, Reclam, Stuttgart, 1980.

HINDERER, W. (Hrsg.), *Interpretationen Goethes Dramen*, Reclam, Stuttgart, 1992.

HÖFFE, O., *Estudios sobre teoría del derecho y la justicia*, Editorial Fontamara, México D.F., 2007.

HOMERO, *Ilíada*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2005.

HOMERO, *Odisea*, Editorial Gredos, Madrid, 2002.

HÖLDERLIN, F., *Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen*, Deutscher Klassiker Verlag, Band 27, Frankfurt a. M., 2008.

HÖLDERLIN, F., *La muerte de Empédocles*, El Acanilado, Barcelona, 2001.

HÖLDERLIN, F., *Der Archipelagus*, edición bilingüe de Helena Cortés Gabaudan, Ediciones La Oficina, Madrid, 2011.

HÖLDERLIN, F., *Hiperión o el eremita en Grecia*, Ediciones Hiperión, Madrid, 2003.

ILLANES, A. I., *Schiller: la sensibilidad y los pasos de la libertad*, Estudios 94, vol. VIII, Departamento de filosofía, Universidad Iberoamericana, 2010.

JANZ, R., *Autonomie und soziales Funktion der Kunst*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart, 1973.

JEßING, B., *Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang Goethe – Iphigenie auf Tauris*, Reclam, Stuttgart, 1978.

JUNG, C. G., *Los complejos y el inconsciente*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.

---

KANT, I., *Grundlegung zur Metaphysic der Sitten*, Verlag von L. Heimann, Berlin, 1870.

KANT, I., *Fundamentación de la Metafísica de las costumbres*, Trad. de Manuel García Morente, Editorial Tecnos, Madrid, 2005.

KANT, I., *Crítica de la razón práctica*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.

KANT, I., *El conflicto de las facultades*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.

KANT, I., *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2005.

KANT, I., *Sobre la paz perpetua*, Trad. Joaquín Abellá, Editorial Tecnos, Madrid, 1985.

KANT, I., *Crítica a la razón pura*, Trad. de Pedro Ribas, Ediciones Alfaguara, Madrid, 2004.

KANT, I., *Kritik der Urteilskraft*, Felix Meiner Verlag, Leipzig, 1922.

KANT, I., *Crítica del juicio*, Trad. de Manuel García Morente, Espasa Libros, Barcelona, 2013.

KANT, I., *Crítica de la capacitat de jutjar*, Trad. Jèssica Jaques Pi, Edicions 62, Barcelona, 2004.

KANT, I., *Principios formales del mundo sensible y del inteligible*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1996.

KANT, I., *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, pág. 54. En su: *Werke*, 9. Band, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1968,

KANT, I., *Respuesta a la pregunta: ¿Qué es Ilustración?*, pág. 17. En: MESTRE, A. (coord.), *¿Qué es la Ilustración?*, Trad. Agapito Maestre y José Romagosa, Editorial Tecnos, Madrid, 2007.

KANZOW, G., *Die Entsuhrnung des Orest in Goethes Iphigenie aus Tauris*, Königsberg, Facsímil de la edición de 1887.

KNORR, B., *Dissertation: Georg Melchior Kraus (1737-1806). Maler-Pädagoge-Unternehmer*, FSU, Jena, 2000.

KÜKER, A., *Dissertation: Transformation Reflexion und Heterogenität: Eine Untersuchung zu den Deutungsperspektiven der Kunst in der Philosophie Ernst Cassirers*, Universität Trier, 2000.

---

LAEHR, H., *Die Heilung des Orest in Goethes Iphigenie*, Verlag Georg Reimer, Berlin, 1902.

LECKE, B. (Hrsg.), *Dauer im Wechsel? Goethe und der Deutschunterricht*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M., 2000.

LESSING, G. E., *Lessing Werke in fünf Bänden*, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1965.

LESSING, G. E., *Nathan der Weise*, pág. 5. En su: *Lessing Werke in fünf Bänden*, Aufbau-Verlag, 2. Band, Berlin und Weimar, 1965.

LESSING, G. E., *Die Erziehung des Menschengeschlechts*, pág. 279. En su: *Lessing Werke in fünf Bänden*, Aufbau-Verlag, 2. Band, Berlin und Weimar, 1965.

LESSING, G. E., *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, pág. 161. En su: *Lessing Werke in fünf Bänden*, Aufbau-Verlag, 3. Band, Berlin und Weimar, 1965

LESSING, G. E., *Hamburgische Dramaturgie*, pág. 7. En su: *Lessing Werke in fünf Bänden*, Aufbau-Verlag, 4. Band, Berlin und Weimar, 1965

LESSING, G. E., *Dramaturgia de Hamburgo*, Trad. Feliu Formosa, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1993.

LESSING, G. E., *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Trad. de Enrique Palau, Ediciones Folio, Barcelona, 2002.

LOCKE, J., *Carta sobre la tolerancia*, Editorial Tecnos, Madrid, 2002.

MAISAK, P., *Goethe und Tischbein in Rom*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 2004.

MANN, TH., *Lotte in Weimar*, Fischer Bücherei, Frankfurt a. M., 1967.

MANN, TH., *Carlota en Weimar*, Edhasa, Barcelona, Trad. de Francisco Ayala, 2006.

MANN, TH., *Achtung Europa!*, pág. 162. En su: *Essays*, 2. Band Politik, Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1977.

MANN, TH., *Hermano Hitler y otros escritos sobre la cuestión judía*, Trad. Rosa Sala Rose Global Rhythm Press, Barcelona, 2006.

MANN, TH., *Oíd, alemanes...*, Ediciones Península, Trad. de Luis Tobío y Bernardo Moreno, Barcelona, 2004.

---

MANN, TH., *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2005.

MARCOS, A., *Filosofía de la naturaleza humana*, Departamento de filosofía, Universidad de Valladolid, I Simposio del CFN – École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, 2010.

MECKLENBURG, N., *Zur poetischen Inszenierung von Interkulturalität: Hybridisierung, Dialogizität und Differenzästhetik in Goethes Iphigenie*, Etudes Germano-Africaines, 17, pág. 65, 1999.

MECKLENBURG, N., *Iphigenie und ihre türkische Verwandschaft*, pág. 451-460. En: LECKE, B. (Hrsg.), *Dauer im Wechsel? Goethe und der Deutschunterricht*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M., 2000.

MENDELSSOHN, M., *Über die Frage: Was heißt aufklären?*, pág. 246. En su: *Schriften zur Philosophie, Ästhetik und Apologetik*, 2. Band, Verlag von Leopold Voss, Leipzig, 1880.

MENDELSSOHN, M., *Acerca de la pregunta: ¿A qué se llama ilustrar?*, pág. 11. En: MESTRE, A. (coord.), *¿Qué es la Ilustración?*, Trad. de Agapito Maestre y José Romagosa, Editorial Tecnos, Madrid, 2007.

MENZER, P., *Goethes Ästhetik*, Kölner Unoversitäts-Verlag, Köln, 1957.

MESTRE, A. (coord.), *¿Qué es la Ilustración?*, Trad. Agapito Maestre y José Romagosa, Editorial Tecnos, Madrid, 2007.

MORITZ, K. P., *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Greno Verlag, Nördlingen, 1986.

MORITZ, K. P., *Schriften zur Ästhetik und Poetik – Kritische Ausgabe*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1962.

MORITZ, K. P., *Die Signatur der Schönen und andere Schriften zur Begründung der Autonomieästhetik*, Philo Fine Arts, Hamburg, 2009.

MORITZ, K. P., *Anton Reiser*, Trad. de Carmen Gauger, Pre-Textos, Valencia, 1998.

MOZART, W. A., *Sämtliche Opernlibretti*, Reclam Verlag, Stuttgart, 2005.

MOZART, W. A., *Briefe*, Reclam Verlag, Stuttgart, 2005.

NIETZSCHE, F., *El caso Wagner. Nietzsche contra Wagner*, Trad. de José Luis Arántegui Ediciones Siruela, Madrid, 2002.

---

NÜBEL, B., *Zum Verhältnis von 'Kultur' und 'Nation' bei Rousseau und Herder*, pág. 97. En: OTTO, R. (Hrsg.), *Nationen und Kulturen*, Königshausen und Neumann Verlag, Würzburg, 1996.

URL: <[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/herder/nuebel\\_rousseau.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/herder/nuebel_rousseau.pdf)>  
[Última consulta: 27/07/2014]

OÑATE, T., *El nacimiento de la filosofía en Grecia*, Editorial Dickynson, Madrid, 2004.

ORSÍ, R., *La Ilustración examinada: Rousseau, Kant, Goethe y Cassirer*, ISEGORÍA, Revista de Filosofía Moral y Política, n.º 39, pág. 373, julio-diciembre, 2008.

PALM, C., *Phraseologie: eine Einführung*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1995.

PFAFF, P., *Die Stimme des Gewissens – Über Goethes Versuch zu einer Genealogie de Moral, vor allem in der Iphigenie*, Euphorion, 72, I, Heidelberg, 1978, pág. 20.

PLATÓN, *Diálogos*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1988.

RAWLS, J., *Justicia como imparcialidad: política, no metafísica*, pág. 187. En: GÓMEZ, C. (ed.), *Doce textos fundamentales de la Ética del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.

RECKI, B., *Ästhetik der Sitten*, Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt a. M., 2001.

REINHARDT, H., *Ästhetische Geselligkeit. Goethes literarischer Dialog mit Schiller in den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, pág. 311. En: KOSENINA, A. (Hrsg.), *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik*, Königshausen und Neumann Verlag, Würzburg, 2002.

URL: <[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/reinhardt\\_dialog.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/reinhardt_dialog.pdf)>  
[Última consulta: 21/08/2015]

REINHARDT, H., *Die Geschwister und der König. Zur Psychologie der Figuren Konstellation in Goethes Iphigenie auf Tauris*. En: XIX Internationales Symposium deutsch-italienischer Studies: Johann Wolfgang von Goethe zur 250. Wiederkehr des Geburtstages, Accad. di Studi Italo-Tedeschi, Merano, 1999.

URL:

<[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/iphigenie\\_reinhardt.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/iphigenie_reinhardt.pdf)>  
[Última consulta: 15/10/2014]

REUCHLEIN, G., *Die Heilung des Wahnsinns bei Goethe: Orest, Lila, der Hafner und Sperata*, Verlag Peter Lang, Frankfurt a. M., 1983.



---

ROGGE, I., *Die schöne weibliche Gestalt im dramatischen Werk Goethes*, Peter Lang, Frankfurt a. M., 2000.

ROTT, H., *Wahrheit und Wahrscheinlichkeit in Schikaneders Zauberflöte*, Modell Zauberflöte, pág. 33. En: MAYER, M. (Hrsg.), *Modell Zauberflöte. Der Kredit des Möglichen. Kulturgeschichtliche Spiegelungen erfundener Wahrheiten*, Olms Verlag, Hildesheim, 2007.

URL: <<http://www.uni-regensburg.de/philosophie-kunst-geschichte-gesellschaft/theoretische-philosophie/medien/texte-rott/zauberfloete.pdf>>

[Última consulta: 05/01/2015]

ROUSSEAU, J. J., *Emilio o de la educación*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

ROUSSEAU, J. J., *El contrato social o Principios de de derecho politico*, Editorial Tecnos, Madrid, 2007.

ROUSSEAU, J. J., *Las confesiones*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.

ROUSSEAU, J. J., *Julia, o la nueva Eloísa*, Trad. Pilar Ruiz Ortega, Editorial Akal, Madrid, 2007.

RUDOLPH, A. (Hrsg.), *Aufklärung und Weimarer Klassik im Dialog*, Niemeyer Verlag, Tübingen, 2009.

SAID, E. W., *Orientalismo*, Trad. de María Luisa Fuentes, Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 2008.

SCHELLING, F. W. J., *Filosofía del arte*, Trad. de Virginia López-Domínguez, Editorial Tecnos, Madrid, 1999.

SCHILLER, F., *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2004.

SCHILLER, F., *Rede über die von Seiner Herzoglichen Durchlaucht gegebene Frage: Gehört allzuviel Güte, Leutseligkeit und große Freigebigkeit im engsten Verstand zur Tugend?*, pág. 241. En su: *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004.

SCHILLER, F., *Philosophie der Physiologie*, pág. 250. En su: *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004.

SCHILLER, F., *Die Tugend in ihren Folgen betrachtet*, pág. 280. En su: *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2004.

SCHILLER, F., *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, pág. 287. En su: *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004.

---

SCHILLER, F., *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, pág. 358. En su: *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004.

SCHILLER, F., *Über die tragische Kunst*, pág. 372. En su: *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004.

SCHILLER, F., (*Kallias oder über die Schönheit*). *Briefe an Gottfried Körner*, pág. 394. En su: *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004.

SCHILLER, F., *Über Anmut und Würde*, pág. 433. En su: *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004.

SCHILLER, F., *Vom Erhabenen*, pág. 489. En su: *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band, München, 2004.

SCHILLER, F., *Über das Pathetische*, pág. 512. En su: *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004.

SCHILLER, F., *Gedanken über des Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst*, pág. 537. En su: *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004.

SCHILLER, F., *Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände*, pág. 543. En su: *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004.

SCHILLER, F., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, pág. 570. En su: *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004.

SCHILLER, F., *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*, pág. 670. En su: *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004.

SCHILLER, F., *Über naive und sentimentalische Dichtung*, pág. 694. En su: *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004.

SCHILLER, F., *Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten*, pág. 781. En su: *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004.

SCHILLER, F., *Über epische und dramatische Dichtung*, pág. 790. En su: *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004.

SCHILLER, F., *Über das Erhabene*, pág. 792. En su: *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004.

---

SCHILLER, F., *Über das gegenwärtige teutsche Theater*, pág. 811. En su: *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004.

SCHILLER, F., *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?*, pág. 818. En su: *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004.

SCHILLER, F., *Über die Iphigenie auf Tauris*, pág. 942. En su: *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band V, München, 2004.

SCHILLER, F., *Das Ideal und das Leben*, pág. 201. En su: *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band I, München, 2004.

SCHILLER, F., *Die Götter Griechenlandes*, pág. 169. En su: *Sämtliche Werke*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Band I, München, 2004.

SCHILLER, F., *Sämtliche Gedichte*, Insel Verlag, Frankfurt a. M., 1980.

SCHILLER, F., *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Anthropos Editorial, Barcelona, 1990.

SCHILLER, F., *Narraciones completas*, Trad. de Isabel Hernández, Alba Editorial, Barcelona, 2005.

SCHILLER, F., *El ideal y la vida*, pág. 63. En su: *Poesía filosófica*, Trad. de Daniel Innerarity, Ediciones Hiperión, Madrid, 2002.

SCHILLER, F., *De la gracia y la dignidad*, Trad. de Juan Probst y Raimundo Lida, Editorial Nova, Buenos Aires, 1962.

SCHILLER, F., *Sobre lo sublime*, Trad. de Alfred Dornheim y Juan C. Silva Lida, Editorial Nova, Buenos Aires, 1962.

SCHÖNING, U., *Die Internationalität nationaler Literaturen*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2000.

SCHULZ, K., *Wandlungen und Konstanten in Goethes Ästhetik und literarischer Laufbahn*. En su: *Ästhetische Anarchie. Ein Epochenphänomen von 1794 bis 1848*, (Manuscrito), 2010.

URL:

<[http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/schulz\\_wandlungen\\_konstanten.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/schulz_wandlungen_konstanten.pdf)>

[Última consulta: 29/01/2015]

SELBMANN, R., *Goethes Kehrseite. Eine Künstlerfreundschaft und die Entstehung der deutschen Klassik*, Vortrag vor der Goethe-Gesellschaft München, gehalten am Montag, den 21. Januar 2008 in der Reihe *Goethes Freundschaften*, München, 2008.

---

URL:

<[http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/selbmann\\_kuenstlerfreundschaft.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/selbmann_kuenstlerfreundschaft.pdf)>

[Última consulta: 28/12/2014]

SMITH, S. B., *Spinoza y el libro de la vida*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

SÓFOCLES, *Tragedias completas*, Trad. José Vara Donado, Ediciones Cátedra, Madrid, 1995.

STEINER, R., *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*, Dramaturgische Blätter, 1. Jg., n° 34, 1898.

SUCROW, A., *Das Homer-Zimmer für den Herzog von Oldenburg*, Katalog zur Ausstellung del Landesmuseums Oldenburg, Oldenburg, 1994.

TORRES, N., *Textos normativos de derecho internacional público*, Editorial Civitas, Madrid, 1994.

TRÍAS, E., *El canto de las sirenas*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2007.

TRUYOL, A., *Historia de la filosofía del derecho y del Estado, Idealismo y Positivismo*, Alianza Editorial, Madrid, 2004.

VÁZQUEZ, M. J., *El ser humano como individuo y la humanidad como condición humana y como género humano en el pensamiento de Kant*, Ágora, Papeles de filosofía, 30/1, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pág. 63.

VOLTAIRE, *Cartas filosóficas*, EDAF Ediciones, Madrid, 1981.

VOLTAIRE, *Cándido y otros cuentos*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

WAGNER, R., *Òpera i Drama*, Edicions Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Trad. de Mercè Figueras, Barcelona, 1995.

WAGNER, R., *La obra de arte del futuro*, Publicacions de la Universitat de València, València, 2000.

WAGNER, R., *Un músico alemán en París y otros escritos*, Trad. de Ángel-Fernando Mayo Antoñanzas, Muchnik Editores, Barcelona, 2001.

WESENBERG, A. und E. FÖRSCHL, *Nationalgalerie Berlin - Katalog der Ausgestellten Werke*, Seemann, E. A. Verlag, Leipzig, 2001.

WIELAND, C. M., *Sämmtliche Werke*, Greno Verlag, Hamburg, 1984.

---

WIERLACHER, A., *Ent-Fremdete Fremde – Goethes „Iphigenie auf Tauris“ als Drama des Völkerrrechts*, pág. 393. En: LECKE, B. (Hrsg.), *Dauer im Wechsel? Goethe und der Deutschunterricht*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M., 2000.

WILSON, W. D., *Humanität and Xenophobia: The motif of rescue in Wieland's Oberon, Lessing's Nathan, and Goethe's Iphigenie*, pág. 139. En: *Lessing and the Enlightenment*, Greenwood Press, New York, 1986.

WINCKELMANN, J. J., *Winckelmanns Werke in einem Band*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1986.

WINCKELMANN, J. J., *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, pág. 1. En su: *Winckelmanns Werke in einem Band*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1986.

WINCKELMANN, J. J., *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst*, pág. 37. En su: *Winckelmanns Werke in einem Band*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1986.

WINCKELMANN, J. J., *Von der Grazie in Werken der Kunst*, pág. 47. En su: *Winckelmanns Werke in einem Band*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1986.

WINCKELMANN, J. J., *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, pág. 77. En su: *Winckelmanns Werke in einem Band*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1986.

WINCKELMANN, J. J., *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben*, pág. 137. En su: *Winckelmanns Werke in einem Band*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1986.

WINCKELMANN, J. J., *Von der Kunst unter den Griechen*. (Aus: *Geschichte der Kunst der Altertums*), pág. 165. En su: *Winckelmanns Werke in einem Band*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1986.

WINCKELMANN, J. J., *Historia del arte en la antigüedad*, Trad. Joaquín Chamoro Mielke, Ediciones Akal, Madrid, 2011.

WINCKELMANN, J. J., *Historia del arte en la antigüedad*, Trad. Manuel Tamayo Benito, Ediciones Folio, Barcelona, 2002.

WINCKELMANN, J. J., *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, Trad. Salvador Mas, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2007.

WINKLER, M., *Von Iphigenie zu Medea*, Niemeyer Verlag, Tübingen, 2009.

WOLFF, N. C., *Goethe als Gesetzgeber. Die struktur- und modellbildende Funktion einer literarischen Selbstbehauptung um 1800*, pág. 23. En:

---

GOEBEL, E. (Hrsg.), *Für viele stehen, indem man für sich steht. Formen literarischer Selbstbehauptung in der Moderne*, Akademie Verlag, Berlin, 2004.URL:

<[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/wolf\\_gesetzgeber.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/wolf_gesetzgeber.pdf)>

[Última consulta: 23/04/2015]

---

---

## **Resumen**

En la *Iphigenie auf Tauris* de Johann Wolfgang Goethe la naturaleza del hombre es mostrada en contrapuestos psicológicos para construir el necesario término medio que equilibra la doble constitución sensorial y racional de la condición humana. En esta obra la protagonista se convierte en el núcleo del desarrollo de la revolución interna que sufre cada uno de los personajes, actuando éstos en unos roles que van mutando cuando se enfrentan al mensaje ilustrado esgrimido por *Iphigenie* y prendiendo en cada uno de ellos los principios morales que todas las personas contienen en su seno de forma más o menos latente por el hecho de ser seres racionales. Es a partir de aquí que se pretende determinar cómo es posible educar para llegar a la auténtica libertad a través del arte, a través de la experiencia estética de la belleza, procediendo los individuos entonces al margen de prejuicios con el fin de intentar abrazar la anhelada comunidad humana.

Para llegar a tal fin, se ha dado especial importancia a la obra de diferentes pensadores y artistas de diversos ámbitos humanísticos que definieron de forma esencial el momento de la *Weimarer Klassik*. En primer lugar, Kant establecerá la base de una ética ilustrada y más adelante en su *Kritik der Urteilskraft* ofrecerá los elementos necesarios al Juicio humano para emitir cualquier juicio de gusto. En ambos sentidos, Kant devendrá decisivo para establecer la autonomía de las tres facultades del espíritu humano. Por un lado, la razón regirá la facultad de desear, para que su visión más práctica, la ética, no establezca máximas de comportamiento moral que puedan estar vinculadas a cualquier inclinación, intención o interés particular que las alejen de la universalidad que se pretende para poder alcanzar la madurez kantiana, en la que cada persona en su autonomía se erige como legislador de su propia conducta. Por otro lado, Kant será también decisivo para deshacer la combinación hasta entonces predominante en la teoría estética según la cual toda experiencia estética estaba condicionada por lo agradable que una obra pudiera ser para los sentidos, sin tener en cuenta que la capacidad intelectual



---

para emitir cualquier juicio de gusto puro es independiente de cualquier encanto y emoción. Según lo anterior, el arte bello, el placer a él asociado por sus representaciones, será el que ponga también en juego los modos de conocimiento y es en este sentido en el que la imaginación tendrá un papel indispensable para enlazar las dos tendencias contrapuestas y humanas, la sensorial y la racional, que participan en la experiencia estética, definiendo de tal forma la autonomía del sentimiento de placer y dolor, indispensable para emitir cualquier juicio.

En segundo lugar, la revista de psicología de Moritz concretará la personalidad de cada uno de los diferentes personajes de la obra y su estética sentará las bases para el concepto de Naturaleza. Dos aspectos esenciales se evidenciarán en el estudio psicológico de Moritz. Primero, la importancia de la observación para el estudio del comportamiento psicológico para entender en qué consiste su funcionamiento e intentar descifrar a qué son debidas sus posibles desviaciones de un proceder que se ha establecido como moralmente correcto según la ética kantiana. Es por dicho motivo que la revista muestra una cantidad ingente de ejemplos médicos para poder desvelar lo que encierra la mente humana e intentar dar una explicación psicológica a aquellos posibles desquicios mentales descartados como intratables médicamente. Segundo, la evidencia que el cuerpo humano está compuesto por su parte sensible y por su parte racional y, por lo tanto, el estudio psicológico debe tener en cuenta ambas vertientes humanas, en tanto que componen una unidad indivisible, que si bien en ocasiones provoca tensiones en el propio ser humano, son indispensables ambas para el correcto desarrollo personal y social. Dicha consideración constitutiva del ser humano servirá de base para la estética de Moritz, según la cual el hombre debe armonizar su pensamiento con la propia Naturaleza para establecer el necesario equilibrio con su experiencia sensorial.

En tercer lugar, Winckelmann elevará el arte griego hasta la manifestación de la idealidad de la condición humana, en tanto que elevó lo clásico a la expresión de la propia belleza divina que encierra lo noble y sereno del carácter

---

humano. En consecuencia, es un arte bello que excitará de forma inmediata a la imaginación para activar los modos del conocimiento kantiano por el placer que ha despertado sensorialmente su propia experiencia estética, puesto que ha mostrado lo noble de su condición a aquél que lo contempla.

Finalmente, se establece con el marco construido una concepción de la belleza que instituye de forma estética la propia libertad de la persona en la misma experiencia de la obra de arte. Es en este momento en el que tomarán especial importancia las *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* de Schiller como base para una teorización de un Estado estético en el que *Iphigenie* podría ser su Constitución estética. Dicho en otras palabras, la belleza concebida por Schiller establecerá su autonomía en la propia representación de la propia moralidad humana. Es decir, se instituirá como concepto objetivo de la belleza la objetivación del mismo ser humano, con lo que la forma de tal objetivación se diferenciará entre la forma del objeto artístico en sí y la forma en tanto que representación estética de la subjetividad. La libertad otorgada a la belleza se concibe por el hecho de que la objetivación de la persona es determinada de forma autónoma, en tanto que su posicionamiento al lado de la razón práctica es libre, por lo que aparece como si fuera la misma naturaleza humana. Se implanta un nuevo dualismo entre belleza-libertad y sublimidad-subjetividad, con lo que la belleza no es solo el juego libre de imaginación y entendimiento, sino que abarca también la razón práctica en cuanto centro de la subjetividad. De tal forma, Schiller puede llegar a concluir que *la belleza es naturaleza en conformidad con el arte*, dicho de otro modo, la moralidad simbolizada es bella en tanto que la representación de la subjetividad es una autonomía impuesta a sí misma y por sí misma, una heautonomía, es decir, aparece como naturaleza libre, y, además, la técnica artística, que también debe surgir como naturaleza autónoma, es la responsable de que el objeto pueda alcanzar universalidad y necesidad.

---

---

## *Abstract*

In *Iphigenie auf Tauris* by Johann Wolfgang Goethe, man's nature is shown from psychological extremes in order to construct the necessary middle ground to balance the dual sensorial and rational constitution of the human condition. In this play, the protagonist becomes the nucleus for the development of the inner revolution that each of the characters suffer, who act in roles that mutate as they confront the illustrated message put forward by *Iphigenie*, igniting in each of them the moral principles that all people have within, with greater or lesser latency, as a result of being rational creatures. It is on this basis that a means must be determined to educate in order to achieve true freedom through art, through the aesthetic experience of beauty, whereby individuals can advance outside the confines of prejudice and thus seek to embrace the human community that they yearn.

To achieve this, special importance is given to the work of different thinkers and artists from different humanistic fields that essentially define the moment of the *Weimarer Klassik*. First, Kant shall lay the foundations of illustrated ethics, and later on in his *Kritik der Urteilkraft* shall offer the elements required for Human Judgement to issue any critique of judgement. In both senses, Kant shall prove decisive in establishing the autonomy of the three faculties of the human spirit. On the one hand, reason shall govern the faculty of desire, to prevent its most practical vision, ethics, from establishing maxims for moral behaviour that could be associated to any inclination, intention or private interest that could divert them from the universality that is sought in order to reach Kantian maturity, in which each person, in their autonomy, is proclaimed as the legislator of their own behaviour. Kant shall also be decisive in undoing the hitherto predominant combination in aesthetic theory whereby all aesthetic experience was conditioned by how pleasant a piece of work could be to the senses, without taking into account how the intellectual capacity to issue any pure critique of judgement is independent from any delight or emotion. Hence, fine art, and the pleasure associated to it through its

---

representations, shall also put modes of knowledge into play, and it is in this regard that the imagination shall take on an indispensable role in intertwining the two opposing and human tendencies, the sensorial and the rational, that are involved in aesthetic experience, thus defining the autonomy of the sense of pleasure and pain, which is so indispensable in order to issue any judgement.

Second, Moritz's psychology review shall specify the personality of each of the different characters in the play and their aesthetics shall lay the foundations for the concept of Nature. Two essential aspects arise from Moritz's physiological study. First, the importance of observation for the study of psychological behaviour in order to understand how it works and to try to unravel the reasons for its possible deviations from a procedure that has been established as morally correct in terms of Kantian ethics. That is why the review contains such a huge number of medical examples in order to reveal what is concealed inside the human mind and to seek a psychological explanation for mental disorders that have been dismissed as medically untreatable. Second, the evidence that the human body consists of a sensitive part and a rational part, and that psychological study should therefore consider both human aspects, given that they make up an indivisible unit, which may sometimes causes tension within the human body itself, but are both indispensable for proper personal and social development. Such a constitutive consideration of the human being shall be the basis for Moritz's aesthetics, according to which man must harmonise his thoughts with Nature itself in order to generate the necessary balance with his sensorial experiences.

Third, Winckelmann shall proclaim Greek Art as the very manifestation of the idealness of the human condition, while proclaiming Classical Art as the very expression of the inherently divine beauty that encases the nobility and serenity of human nature. It is hence a fine art that excites the imagination in an immediate manner to activate Kantian modes of knowledge through the pleasure that the aesthetic experience itself awakens in the senses, as it has revealed the nobleness of its condition to he who contemplates it.

---

Finally, the constructed framework is used to establish a concept of beauty that aesthetically includes one's own freedom in the same experience of a piece of art. This is when Schiller's *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* takes on special importance as the basis for theorising on an Aesthetic State in which *Iphigenie* could be its Aesthetic Constitution. In other words, beauty conceived by Schiller shall establish its autonomy in the very representation of human morality itself. Thus, the objectivation of the human being itself shall be introduced as an objective concept of beauty, whereby the form of such objectivation shall differentiate between the form of the artistic object itself and the form in terms of the aesthetic representation of subjectivity. Freedom afforded to beauty is conceived by the way that a person's objectivation is determined autonomously, whereby one's position alongside practical reason is free, and hence appears as if it were human nature itself. A new dualism is implanted between beauty-freedom and sublimity-subjectivity, whereby beauty is not merely the free play between imagination and understanding, but also embraces practical reason as the centre of subjectivity. Schiller could thus conclude that *beauty is nature in conformity with art*, to put it another way, symbolised morality is beauty insofar as the representation of subjectivity is an autonomy imposed on oneself and by oneself, a heautonomy, i.e. it appears as free nature and, moreover, artistic technique, which must also emerge as autonomous nature, is what is responsible for the object being able to achieve universality and necessity.

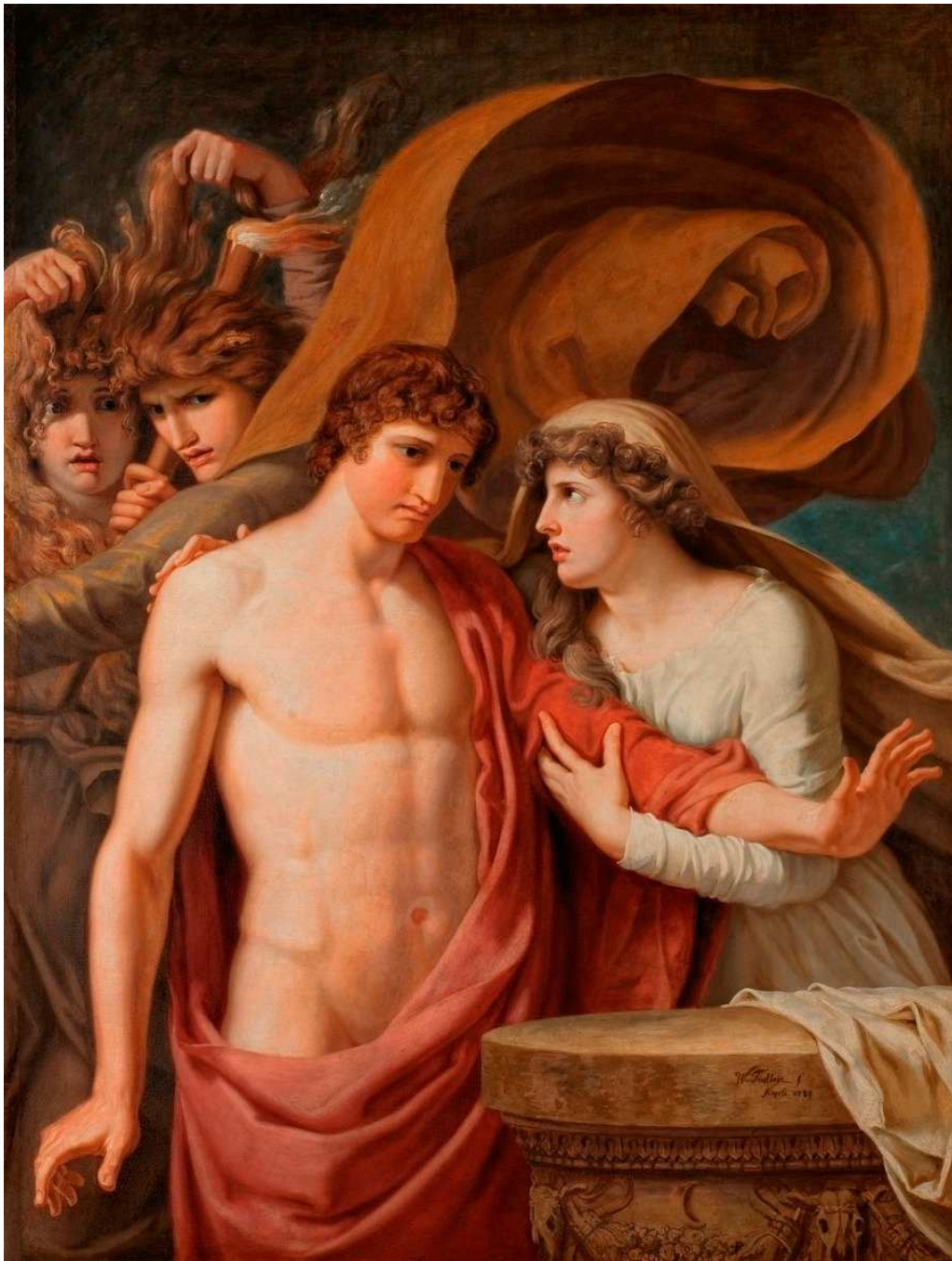
---

---

## *Apéndice*



---



Johann Wilhelm Heinrich Tischbein, *Iphigenie und Orest*, 1788.

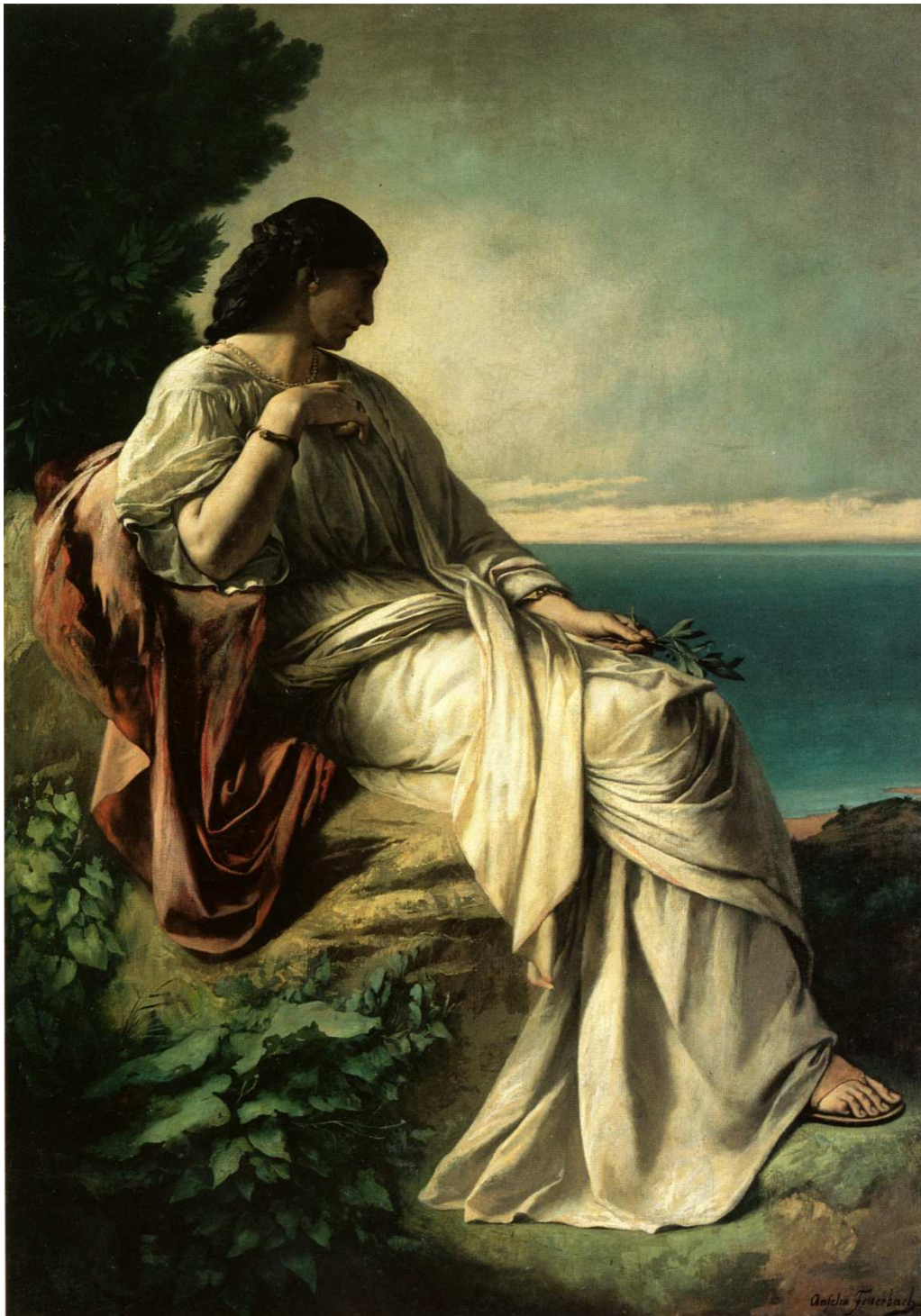
---



Georg Melchior Kraus, *Iphigenie und Orest*, 1801.

---





Anselm Feuerbach, *Iphigenie*, 1862.

---



Anselm Feuerbach, *Iphigenie II*, 1871.



---